沈从文全集

31

C52
5524

沈从文全集

第31卷 • 物质文化史

SHENCONGWENQUANJI

龙凤艺术新编

马的艺术和装备

文史研究必需结合文物

A1067524

北岳文艺出版社

HAF87/02

图书在版编目（C I P)数据
沈从文全集．31卷／沈从文著．一太原：北岳文艺出版社，2002.11
ISBN 7-5378-2468-1
Ⅰ.沈... Ⅱ.沈... Ⅲ.①沈从文(1902～1988)一全集 ②工艺美术一艺术评论一中国一文集 ③历史文物一研究一中国一文集 Ⅳ.C52
中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第079778号

责任编辑：陈　洋
　　　　　谢中一
　　　　　任丽凤
印装监制：李建华
装帧设计：任丽凤
　　　　　沈　红

沈从文全集(31卷)
沈从文　著
*
北岳文艺出版社出版发行（太原市解放路46号楼）
北京华联印刷有限公司印刷
*
开本：890×1240　1/16　印张：25　字数：600千字
2002年11月第1版　　2002年11月北京第1次印刷
印数：1—1500册
*
ISBN 7-5378-2468-1
I·2357　定价：480.00元

本书所收沈从文作品，北岳文艺出版社享有专有出版权，未经许可，不得将其全部或部分作品转载、改编或以其他任何形式编辑出版。

《沈从文全集》编辑委员会

顾　　问：汪曾祺　王　孖

主　　编：张兆和

编辑委员：（按汉语拼音音序排列）

凌　宇　刘一友

沈虎雏　王继志

王亚蓉　向成国

谢中一　张兆和

特约编辑：刘一友　沈虎雏

沈龙朱　孙韬龙

向成国

沈从文全集

1—10 小说
11—12 散文
13 传记
14 杂文
15 诗歌
16—17 文论
18—26 书信
27 集外文存
28—32 物质文化史

封面题字 张充和
肖像画 沈红
封面图案 王亚蓉
责任编辑 陈洋 谢中一 任雨凤
装帧设计 任雨凤 沈红
印装监制 李健华

ISBN 7-5378-2468-1

9 787537 824682

ISBN 7-5378-2468-1
I·2357 定价：480.00元

目　录

□ 龙凤艺术新编　1

题记 …… 3

龙凤艺术

——龙凤图案的应用和发展 …… 5

鱼的艺术

——鱼的图案在人民生活中的应用及发展 …… 11

从文物来谈谈古人的胡子问题 …… 17

鼓的形象在文物中的反映 …… 27

附　雷神执连鼓

有代表性之案形 …… 35

谈辇舆 …… 37

附　篮舆、板舆

谈车乘 …… 43

试释“长檐车、高齿屐、斑丝隐囊、棋子方褥” …… 46

扇子史话 …… 54

明代的灯市和灯 …… 56

埋藏了两千三百年 …… 60

读长沙马王堆一号汉墓发掘简报 …… 61

谈谈敦煌壁画工艺问题

——有关工艺技术和材料一点商讨 …… 63

三国两晋南北朝的工艺美术(纲要) …… 69

景泰蓝
——中国特种工艺美术品对世界的贡献 …… 74
塔户剪纸花样 …… 76
谈金花笺 …… 80
故宫的建筑 …… 87
北京是个大型建筑博物馆 …… 89

《历代古人像赞》试探 …… 93
谈谈《文姬归汉图》 …… 97
读展子虔《游春图》 …… 105
维摩诘故事画问题 …… 117
白沙宋墓壁画
——《历史教学》封面图案说明 …… 122

谈写字(一) …… 124
谈写字(二) …… 128
叙章草进展 …… 136
附 新出土有关书法衍进资料
《鲜于枢大字诗赞真迹卷》评注 …… 138

□ 马的艺术和装备 139

从一个马镫图案谈谈中国马具的发展
及对于金铜漆镶嵌工艺的影响关系 …… 141
马的应用与装备 …… 160
具装马 …… 169
关于马
——给鸿祥同志信 …… 172
马和马具的应用及其发展 …… 174
马的艺术和装备图录 …… 178

□ 文史研究必需结合文物 291

收拾残破

——文物保卫一种看法 …… 293

关于北平特种手工艺展览会一点意见 …… 299

敦煌文物展览感想 …… 305

文史研究必需结合文物 …… 311

接待华东文物工作者参观全国出土文物展时的谈话 …… 318

历史文化和民族文化工作的四点建议 …… 322

从一本书谈谈民族艺术 …… 326

湘西苗族的艺术 …… 329

湖南的人民艺术 …… 333

历史博物馆十年 …… 336

关于文物"古为今用"问题 …… 343

边远地区少数民族文化与中原文化之关系 …… 346

有关工艺品改进的三点建议 …… 355

从《不怕鬼的故事》注谈到文献与文物相结合问题 …… 358

中国博物馆的研究工作 …… 365

学习古典文学与历史实物问题 …… 368

假若我们再演《屈原》

——关于人物形象的塑造及服装道具如何古为今用 …… 371

七点建议 …… 382

一点意见 …… 383

政协提案选 …… 386

龙凤艺术新编

《龙凤艺术》是作者物质文化史方面作品的综合性专集，北京作家出版社1960年3月初版，收《龙凤艺术》、《文史研究必需结合文物》等15篇文章。

1986年5月，为纪念沈从文从事文学创作和文物研究60年，商务印书馆香港分馆出版了第二个以《龙凤艺术》为书名的专集，篇幅约增大了一倍，共收作者38篇作品。同年，台北丹青图书有限公司未署作者姓名，翻印出版了台湾版《龙凤艺术》，该书全部内容为香港商务版中的33篇文章。

编辑《沈从文全集》时，一部分曾编入《龙凤艺术》的作品，按其内容已转入相应的专集；而另有一批未发表过，或虽分散发表而未曾结集出版过的作品补充到本集内，组成综合性的《龙凤艺术新编》，共计29篇。

题记

这个小册子，是我在历史博物馆工作的文物论文一部分。我对文物本来是个外行，也并不懂艺术，史部学底子又极差。只因为解决文物陈列，必须对于古文物各部门有一定理解，并且明白它和文献记载相互关系。特别是新出土万千种东西个别和成组列的发现，或在某一新地区出土，究竟启发了我们什么、丰富了我们什么、以及解决了我们什么问题，对于新的历史科学研究又有什么贡献，明白得越深刻具体，陈列说明自然也就能够比较正确恰当，科学性、思想性因而加强。又因为几年来经常协助国内美术工艺生产教学和文史研究工作提供参考资料，对某些工艺图案，文物制度，其他方面工作同志不易接触的，我由于工作条件便利，又得到馆中同事帮助，也做了些初步探索工作，因此写出了这些常识性小文章。虽然也企图学习新的观点方法，结合文献和文物，从发展和联系去求理解作分析，提出个人见解，无如学识有限，见闻又窄，而且有些问题过去还少有人认真研究过（例如锦缎印染花纹历史和加工纸绡花纹历史），所以文章肤浅不全面外，不可免还会有许多错误，有待充实和改正。好在国内专家学人极多，工艺史问题、物质文化史问题，都还有许多空白点急待填补，盼望由于我这个小书的不足处，能够真正引起专家内行的注意和兴趣写出更多更扎实好文章来。

近年来我写的东西实在太少，做的工作也不够多，这个小书能够出版，既欣喜且深深惭愧，真近于古人说的野人献曝，东西不足道，意思却还好，如果稍稍有助于一部分年青文物工作者的新的历史文化科学的研究，也就不为毫无意义了！

1959年12月

本书所收论文，多是我平时工作中为各方面服务打杂写成的。有的本是某一书的题记，有的是当时编《装饰》杂志，每期一题限时完成。

又有一些是应青年美术工作者要求，介绍种种问题，故丝绸、纹样方面的文字较多，却又不成系统。又由于需要范围的差异，其间问题或有不同提法；或时间不同先后有不一致处，幸读者谅之。

沈从文

1985年10月附记

龙凤艺术

——龙凤图案的应用和发展

民族艺术图案中，人民最熟习的，无过于龙凤图案。但专家学人中说到它时，最难搞清楚的，也无过于龙凤图案。因为龙的形象既由传说想象而成，反映到工艺美术造形设计中，又在不断发展变化，如仅仅抄几条孤立文献来印证，是不能解决问题的。记得年前在报刊上曾看过一篇小文章，谈起龙的形象，援引宋人罗愿《尔雅翼》关于龙的形容，以为怪诞不经，非生物所应有。其实这个材料的称引，即用来解释宋代人在绘画、雕刻、陶瓷、彩绘装饰、锦绣图案中反映的龙形，也就不够具体而全面。不仅无从给读者一种明确印象，即文章作者本人，也不能得到一个比较符合当时人想象作成的各种不同龙的形象。原来龙虽然是种想象中的动物，但在历史发展中，却不断为艺术家丰富以新的形象。即以《尔雅翼》作者时代而言，龙的样子也就是多种多样的。有传世陈容的画龙，多作风云变幻中腾攫而起的姿式。有磁州窑瓶子上墨绘和剔雕的龙，件头虽不大，同样作得还雄猛有力。但是它是宋式，和唐代明代风格都大不相同。最有代表性的，是山东曲阜孔子庙大成殿那几支盘云龙石柱，天安门前石华表的云龙，即从它脱胎而出，神情可不一样。至于敦煌宋代石窟洞顶藻井画龙，也还有种种不同造型，却比《营造法式》图样生动活泼。在锦绣艺术中最著名的，是宋徽宗赵佶所绘《雪江归棹图》前边那片包首刻丝龙，配色鲜明，造型美丽，可说是宋代龙形中一件珍品。但是如不用它和明清龙蟒袍服比较，还是得不着它的艺术特征的。宋代龙形必然受唐代的影响，可是最显著的却只有定窑瓷盘上的龙形，还近于唐代铜镜上的反映，别的材料已各作不同发展。上面说的不过是随手可举的例子。如就这个时代龙的艺术作全面分析，那就自然更加言之话长了。

历来龙凤并提，其实凤的问题也极复杂，由于数千年来用它作艺术装饰主题更加广泛而普遍，它的形象也在各个时代不同发展变化中。

凤的形象如孤立的只从《师旷禽经》一类汉人记载去求证，也难免

图1　原始社会　玉龙（内蒙古翁牛特旗三星他拉村出土）

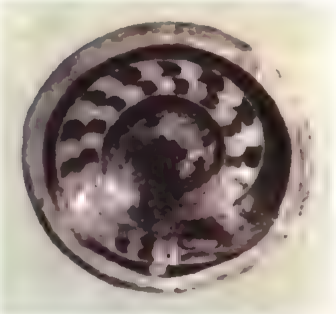


图2　原始社会　龙纹彩陶盆（山西襄汾陶寺出土）

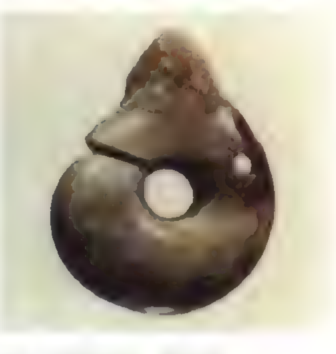


图3　原始社会　猪头龙

图4 商 玉凤（河南安阳殷墟妇好墓出土 中国历史博物馆藏）

图5 商 青铜觯上龙凤纹

以为怪诞虚无，顾此失彼。要明白它必需就历史上遗留下各种活泼生动的形象材料，加以比较，才会知道凤凰即或同样是一种想象中的灵禽，在艺术创造中却表现多方，有万千种美丽活泼式样存在。如从联系发展去注意，我们对于凤的知识，就可更加丰富具体，不至于人云亦云了。

在人民印象中，历来虽龙凤并称，从古以来，且和封建政治紧密结合，龙凤形象成为封建装饰艺术的主题，同时也近于权威象征。但事实上两者却在历史发展中似同而实异，终于分道扬镳，各有千秋。决定龙凤的地位，并影响到后来的发展，主要是两个故事：有关龙的是《史记》所记黄帝传说，鼎湖丹成乘龙升天，群臣攀龙髯也有随同升天的。关于凤的是萧史吹箫引凤，和弄玉一同跨凤上天故事。同是升天神话传说，前者和封建政治结合，后者却是个动人爱情故事，后来六朝人把“攀龙附凤”二词连用，作为一种依附事件的形容，因此故事本来不同意义也失去了，不免近于数典忘祖。其实二事应当分开的。

龙历来即代表一种权威或势力，中古以来的传说附会，更加强了它这一点。汉唐以来，由于方士和尚附会造作，龙的原始神性虽日减，新加的神性却日增。封王封侯，割据水府，称孤道寡，龙在封建社会制度上，因之占有一个特别地位。凤到这时却越来越少神性，可是另一面和诗文爱情形容相联系，因之在多数人民情感中，反而日益亲切。前者随时势推迁，封建结束，龙在历史上的尊严地位，也一下丧失无余。虽然在装饰艺术史中，龙还有个位置。现代造型艺术中，龙的图案也还在广泛使用。戏文中角色有身份的必穿龙袍，皇帝必坐龙床，国内外到北京参观，对建筑雕刻引起最大兴趣的，必然是明代遗留下来那座五彩琉璃作的九龙壁。木雕刻易留下深刻印象的，是故宫各殿中许多木刻云龙藻井。石刻中则殿前浮雕云龙升降的大陛阶，特别引人注目。春节中舞龙灯，也还是一个普遍流行热闹有趣节目。不过对于龙的迷信所形成的抽象尊严，早已经失去意义了。至于凤呢，却在人民情感中还是十分深厚而普遍。新的时代将依然在许多方面成为装饰艺术的主题，作各种不同反映。人民已不怕龙，却依旧欢喜凤。

龙凤在古代艺术上的形象，和文字中的形容，相互结合来注意，比单纯称引文献来分析有无，还可明白更早一些时候古人对于二物想象的情感基础。甲骨文字上的龙凤，还无固定形式，但是基本上却已经可以看出龙是个因时屈伸的灵虫，凤是个华美长尾的灵禽。双龙起拱即成天上雨后出现的虹，可知龙在三千年前即有能致雨的传说或假想，并象征神秘。但龙又像是可以征服豢养的，所以古有“豢龙氏”，黄帝后来还骑龙上天。在铜玉骨石古器物上图案反映作各种不同形象发展，过去统以为属于龙凤的，近来已有人怀疑。但龙凤装饰图案，在古器物中占主

要地位，则事无可疑(图1～5)。关于龙的问题拟另作文章探讨。现在且看看凤凰这种想象灵禽身世和发展。

在一片商代透雕白玉上，作成如一灵鹫大鹏样子，爪下还攫住一个人头，这是凤，且不是偶然的创作，因为相同式样的雕刻还不少。气魄雄健，似和文字本来还相合，却缺少战国以来对于凤凰的秀美观念。但在同时一件青铜器花纹上的典型反映，却是顶有高冠，曳着长尾，尾上还有眼形花纹，样子已和后来孔雀相差不多。因此得知后来传说中的凤凰和平柔美形象，在此也有了一点基础。

古记称："有凤来仪"、"凤凰于飞"，让我们知道，这种理想的灵禽，被人民和当时贵族统治者当成吉祥幸福的象征，和爱情的比喻，也是来源已久，早可到三千年前，至迟也有二千七八百年。它的本来似属于鹫鹰和孔雀的混成物，但早在三千年前即被人加以理想化，附以种种神秘性。西周是个比较务实的时代，凤的性质因之不如龙怪诞。稍后一点的孔子，有"凤鸟不至，河不出图"之叹，可见有关凤凰神奇传说，还是早已存在的。凤是一种不世出的大鸟，一身包含了种种德性，一出现和天命时代都关系密切。凤凰既然那么稀有少见，历来人民却又如何在艺术上加以种种表现，越到后来越作得生动逼真，而且成为爱情的象征，是有个历史发展过程，并非凭空而来的。我们值得把它分成几个不同阶段(或类型)来分析一下。

一、是从甲骨文上刻有各种凤字，到易经上"有凤来仪"时代，也即是在文字上还无定形，而在佩玉上如大鹫，在铜器花纹上如孔雀时代。值得注意是这时妇人发簪上，也已经使用了凤凰。可知一面是祯祥，一面又起始和男女爱情有了一定联系。

二、是诗经上有"凤凰于飞"、孔子有"凤鸟不至"、楚词有"鸾鸟凤凰，日已远兮"、故事中有"吹箫引凤"传说成熟时期。也即是真凤凰证明已少有人见到，而在造型艺术中，却产生了金村式秀美无匹的雕玉佩饰，和长沙漆器凤纹图案，以及金银错器、青铜镜子上各种秀美活泼云凤图案时期。

三、由传世伪托《师旷禽经》对于凤凰的描写，重新把凤凰当成国家祥瑞之一来看待，附会政治，并影响到宫廷艺术，见于帝王年代则有"天凤"、"五凤"、"凤凰"，见于造型艺术，先成为五瑞之一，又转化为朱雀，代表了南方，和青龙、白虎、玄武象征四方四神。在建筑上则有朱雀阙，瓦当上出现朱雀瓦。即一般大型建筑也都高据屋顶，作展翅欲飞的金雀姿式(后来的铜雀台也是由此而成)，而在艺术各部门中，又都有一定地位时期。

四、在人民诗歌中，已经和鸳鸯、鹨鹕、练雀等相似地位，同为爱

图6 明 宣德雕漆双凤牡丹八瓣盘

情象征。反映到青铜镜子艺术上更十分具体。但在封建宫廷艺术中，另一面又和龙重新结合，成为上层统治权威象征，特别是女性后妃象征。此外在博具中的双陆、樗蒲，都得到充分使用。因之“龙凤呈祥”主题图案，也成熟于这个时期。然而在一般艺术图案中，它却并不比鸳鸯、㶉鶒等水鸟更接近人民，讨人欢喜。

五、因牡丹成为花中之王，在艺术上和牡丹作新的结合，由唐代的云凤转成“凤穿牡丹”、“丹凤朝阳”，反映到工艺图案各部门（图6），因此逐渐独占春风，象征光明、幸福、爱情和好等等，形象上也越来越作得格外秀美华丽，同时又成为人民吉祥图案中主题画时期。

我们说一切事物都在发展中不断变化，凤凰图案其实也并不例外。多数人民所熟习的凤凰，图案的形象，和它应用的范围，以至于给人情感上的影响及概念，原来也这么在不断发展变化中。

例如凤为鸟中之王说法虽古到二千年前，牡丹为花中之王的提法，却起于唐宋之际，只是千多年前事情。至于把两者结合起来，成为“凤穿牡丹”的主题画，反映到工艺美术各部门，成为人民所熟习的事情，照目下材料分析，实成熟于千年间的宋代。虽然“龙凤呈祥”的图案，也大约是从这时期起始在宫廷艺术中大大流行，还继续发展。“凤穿牡

图7 苗族刺绣凤纹

丹”图案，却逐渐成为人民十分亲切喜爱的画面。这也还有另外一个现实原因，即“牡丹谱”、“洛阳牡丹记”等著述的流行，和实物栽培的普遍，增加了人民对于牡丹名色的知识。想象中的凤凰，因之在人民艺术家手中，作成种种美丽动人姿式，共同反映于艺术创造中。

元明清三个朝代中，龙始终代表一种神性，又成为九五之尊的象征，因此不能随便亵渎。服装艺术上随便用龙是违法受禁止的。虽然“龙舟竞渡”的风俗习惯在长江以南凡有河流处即通行，为广大人民娱乐节目之一。而逢年过节舞龙灯的风俗，且具有全国性。但是在另外一方面，即从晋六朝以来，佛教宣传江湖河海各有龙神，天上还有天龙八部，凡是龙王均能行雨，因此到唐宋以来，特封江湖河海诸龙为王为侯，这种龙神名衔直到十九世纪还不断加封。南方各地任何小小县城，必有个龙王庙，每逢天旱，封建统治者无可奈何，就装作虔敬，去庙中祈雨行香，把应负责任推到龙王身上，并增加人民对于龙的敬畏之忱，也即增加封建神权政治。因此龙不能随便使用。直到五十年前，迷信还深入人心。至于凤凰和牡丹结合后，却和人民情感日加深厚，尽管在封建制度上，凤凰还和王侯女性关系密切，皇后公主必戴凤冠，用凤数多少定品级等次。在宫廷艺术中，又还依旧是龙凤并用。可是有一点大不相同处，乱用龙的图案易犯罪，乡村平民女子的鞋帮或围裙上都可以凭你想象绣凤双飞或凤穿牡丹，谁也不能管。至于赠给情人的手帕和抱兜，为表示爱情幸福，绣凤穿花更加常见。至于民间俚曲唱本，并且开口离不了凤凰。“鱼水和谐”、“鸳鸯戏荷”、“彩凤双飞”同属民间刺绣主题，深入人心。凤的图案已不是宫廷所独用，早成为人民共同艺术主题了。换句现代话说，即凤接近人民，人民因之丰富了凤的形象和内容。凤给广大人民以生活幸福的感兴和希望。从表面看，因此一来，

凤的抽象地位，不免日益下降，再不能和龙并提。事实上凤和人民感情上打成一片，特别是在民间妇女刺绣中简直是赋以无限丰富的艺术生命，使之不朽，使之永生。

但是我们也得承认另外一种事实，即在近千百年来封建上层艺术成就中，丝绸锦绣袍服、瓷、漆和嵌镶工艺、金银加工等，凡百诸精细造型艺术图案，龙的图案也有其一定成就，而且占有主要地位，凤只是次要地位。不过从艺术形象言即或同用于百花穿插，龙穿花总近于勉强凑合，凤穿花却作得分外自然。论成就，还是凤穿花值得学习。最有代表性的是明代宣德以来和清代初期，在五色笺纸上用泥金银法描绘的云凤或穿花凤，创造了无数高度精美活泼的艺术品，给人以一种深刻难忘印象。和西南地区民间刺绣的万千种凤穿牡丹（图7）同放一处，可用得上两句话概括形容：“异曲同工，各有千秋。”

俗说凤凰不死，死后又还会再生。这传说极有意思。凡是深深活在人民情感中的东西，它的历史虽久，当然还会从更新的时代，和千万人民艺术创造热情重新结合，得到不朽和永生。

（我这个简短分析小文，有一个弱点，即称道文献不多，而援引实物作证又感图片难得完备，说服力不强。只能说是一个概括说明。工艺图案龙凤问题多，值得专家分一点心来注意。我这里只近于抛砖引玉，如能从每一部门——建筑彩绘、石刻、陶瓷、丝绣，都有介绍这个装饰图案发展的专文写出来。国际友人问到龙凤问题时，我们的回答，也就可望肯定明确，不致于含糊笼统了。）

1958年6月写于八大处长安寺

本文1958年9月曾以《龙凤图案的应用和发展》为题，发表于《装饰》第1期，署名沈从文。1960年改为现用标题收入北京作家出版社《龙凤艺术》一书，1986年5月又收入商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》一书出版，并配入插图。

现据香港商务版文本编入。

鱼的艺术

——鱼的图案在人民生活中的应用及发展

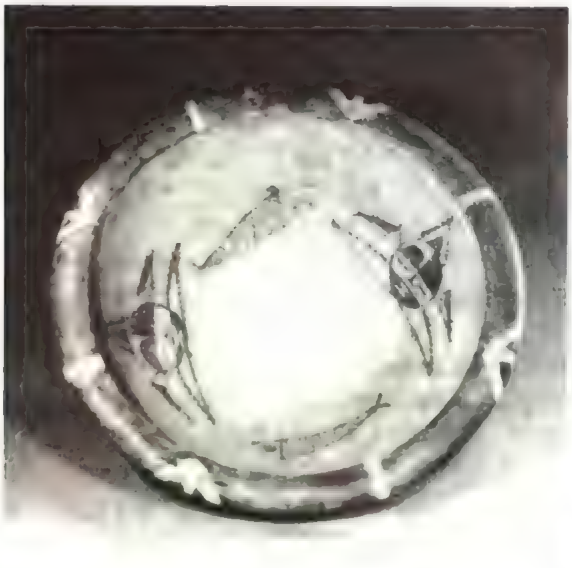


图1 原始社会 人面鱼纹彩陶盆（陕西西安半坡出土 中国历史博物馆藏）

图2 商 鱼佩

中国海岸线长，江河湖泊多，鱼类品种格外丰富。因此人民采用鱼形作艺术装饰图案，历史也相当悠久。近年中国科学院考古所，在陕西西安半坡村，约公元前四五十世纪的村落遗址中，就发现一个陶盆，黑彩绘活泼生动鱼形(图1)。河南安阳，公元前十三世纪的商代墓葬中出土青铜盘形器物，也常用鱼形图案作主要装饰。这个时期和稍后的西周墓葬中，还大量发现过二三寸长薄片小玉鱼(图2)，雕刻得简要而生动，尾部锋利如刀，当时或作割切工具使用，佩带在贵族衣带间。公元前六世纪的春秋时代，流行编成组列的佩玉，还有一部分雕成鱼形，部分发展而成为弯曲龙形。照理说，鱼龙变化传说也应当产生于这个时期。公元前二世纪，秦汉之际青铜镜子，镜背中心部分，常有十余字铭文，作吉祥幸福话语，末后必有两个小鱼并列，因为鱼余同音，象征“富贵有余”的幸福愿望。公元前二世纪的汉代，这种风俗更加普遍，人们使用的青铜面盆，多铸造于西南朱提堂狼郡，内部主要装饰，就多作两只美丽活泼的大鱼。此外女子缝纫用的青铜熨斗，照明的灯台，喝酒用的椭圆形羽觞，上面也常使用这种图案。当时陕西河南一带贵族墓葬，正流行使用一种长约一公尺的大型空心砖堆砌墓室，砖上有种种花纹，双鱼纹也常发现。丝绸上起始用鱼形图案。私人用小印章也有作小鱼形的。可见美术上的应用，已日益普遍。主题象征意义是“有余”。中国是个广大农业地区的国家，希望生产有余正是人之常情。战国时文

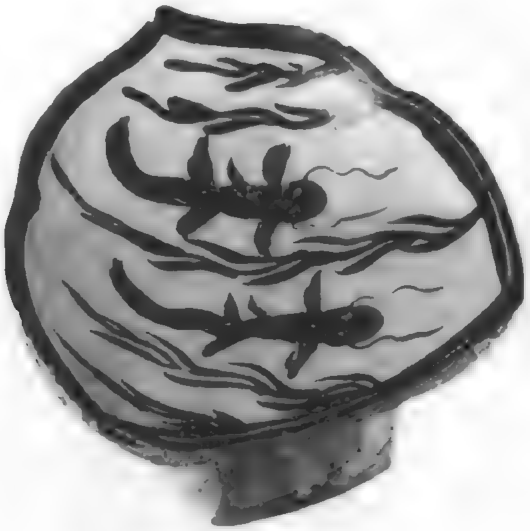


图3 宋 鲶鱼纹瓷枕

学家庄周，曾写过一篇抒情小品文，赞美过鱼在水中的快乐。公元后二三世纪间，又有一首南方民歌，更细致素朴描写到水池中荷花下的鱼的游戏：

江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶东，
鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

从此以后，“如鱼得水”转成了夫妇爱情和好的形容。但普遍反映于一般造型艺术上，却晚到十世纪左右才出现。

公元七世纪后的唐代，鱼形的应用，转到两个方面，十分特殊。一个是当时镀金铜锁钥，必雕铸成鱼形，叫作“鱼钥”。是当时一种普遍制度，大至王宫城门，小及首饰箱箧，无不使用。用意是鱼目日夜不闭，可以防止盗窃。其次是政府和地方官吏之间，常用一种三寸长铜质鱼形物，作为彼此联系凭证，上铸文字分成两半，一存政府，一由官吏本人收藏，调动人事时就合符为证。官吏出入宫廷门证，也作鱼形，通称“鱼符”。中等以上官吏，多腰佩“鱼袋”，这种鱼袋向例由政府赏赐，得到的算是一种荣宠，通称“紫金鱼袋”，真正东西我们还少见到。宋代尚保存这个制度。可是从宋画宋俑服饰上，还少发现使用鱼袋形象。又唐代已盛行国家考试制度，有一定文学水平的平民可望通过考试转成政府官吏。汉代以来风俗相传，黄河中部有大悬瀑，名叫“龙门”，鱼类能跳跃上去的，就可变龙。所以当时人能见得名流李膺的，以为是登龙门。唐代考试多由达官贵族操纵，人民获中机会并不多，因此人民也借用它来作比喻，考试及格的和鱼上升龙门一样。“鲤鱼跳龙

图4 明 嘉靖五彩鱼藻瓷罐（北京朝阳区出土 中国历史博物馆藏）

图5 民间刺绣

图6 清 杨柳青年画《金玉满堂图》(天津市博物馆藏)

门”于是成为一般幸运象征，和追求幸运的形容。因此成为一般艺术主题，民间刺绣也起始用它作主题。公元十世纪的宋代，考试制度有进一步发展，图案应用因此更加广泛。

这个时期，在中国浙江龙泉烧造的世界著名的翠绿色瓷器，小件盘碟类，还多沿袭汉代习惯，中心加二小鱼作装饰。江西景德镇的影青瓷，和北方的定州白瓷，和一般民间瓷，鱼的图案应用更加多了些，意义因此也略有不同。在盘碗中的，多当成纯艺术表现。若用到瓷枕上，或上面加些莲荷，实沿袭“采莲辞”本意，喻夫妇枕上爱情“如鱼得水”(图3)。又有在青铜镜子上浮雕双鱼腾跃的，用意相同。现实主义的绘画，正扩大题材范围，还出了几个画鱼名家，如刘寀等，作品表现鱼在水中悠游自得的乐趣，千年来还活泼如生，丰富了中国绘画的内容。后来八大、恽南田，直到近代白石老人，还一脉相承，以此名家。在高级丝织物部门，纺织工人又创造了鱼形图案的“鱼藻锦”，金代还作为官诰包首。宋代重视元宵灯节，过年灯节时，全国儿童照风俗都玩龙灯和彩色鱼形灯。文献中也有了人工培养观赏红鱼的记载。杭州已因养金鱼而著名。

元代有部《饮膳正要》书籍，部分记载各种可吃的鱼，还有很好的插图，没有提到金鱼，可知当时统治者虽好吃，而且有许多怪吃法，但是还不到吃金鱼程度。

公元十五世纪的明代，绸缎中的鱼锦图案有了发展。国家织造局专

织一种飞鱼形衣料，作不成形龙样，有一定品级才许穿，名“飞鱼服”。到十六七世纪的明代晚期，杭州玉泉观鱼，已成西湖十景之一。北京金鱼池则已成宫廷养金鱼处。江西景德镇烧瓷工人，嘉靖万历时发明的五彩瓷，起始用红鱼作主题图案（图4）。当时宫廷需要大件瓷器中，大鱼缸种类增多，因此政府在江西特设“龙缸窑”，专烧龙纹大鱼缸。反映宫廷培养金鱼已成习惯，鱼的品种也日益增多。但是这时期的鱼缸留下虽多，造型艺术中，十分奇特美观的金鱼形象留下的可并不多。北京郊区发掘出的几具绘有五彩红鱼大罐，鱼的样子还和朱鲤差不多。另外也发现一种各种褐釉陶制上作开光花鸟浮刻大鱼缸，根据比较材料，得知烧造地或出于江南，后来人虽用来作鱼缸，出土物里面却多坐了个大和尚，是由大鱼缸转为和尚坐化所利用。这类特制大缸不同处是上面还常有个大盖。缸上也有作鳜鱼浮雕图案的。

十七世纪中清代初期，江西景德镇烧造的彩釉和白胎彩绘瓷，都达到了中国陶瓷史艺术高峰，鱼形图案应用到瓷器上，也得到了极高成就，精美无匹。用鳜鱼的较多，是取“富贵有余”意思。或用三或用五，多谐三余五余。灯笼旁流苏，也有作双鱼形的。并且产生了许多造型完美加工精致的鱼缸。在故宫陶瓷馆陈列的仿木釉纹的鱼缸，是一件有代表性的艺术品。此外已有用玻璃缸养金鱼的，代表新事物，成为当时贵族人家室内装饰品。至于鱼形应用到刺绣椅披和袍服上，多是双鱼作八字形斜置，如磬形，取“吉庆有余”意思。用链鱼形的则叫“连年有余”。也有雕成小玉佩件的。

至于玩赏性的金鱼，品种的改进与增多，应和明代南方中产阶级的兴起及一般工艺品的发展有一定关系。明文震亨的《长物志》卷四说：“朱鱼独盛吴中，以色如辰州朱砂故名。此种最宜盆蓄，有红而带黄色者，仅可点缀陂池。”记述品种变态，当时即有种种不同名称：“初尚纯红、纯白，继尚金盔、金鞍，锦被，及印头红，裹头红，连腮红，首尾红，鹤顶红，继又尚墨眼、雪眼、朱眼、紫眼、玛瑙眼、琥珀眼、金管、银管，时尚极以为贵。又有堆金砌玉，落花流水，莲台八瓣，隔断红尘，玉带围梅花，月波浪纹，七星纹种种变态，难以尽述。然亦随意定名，无定式也。”“蓝色翠，白如雪，迫而视之肠胃俱见，即朱鱼别种，亦贵甚。”述鱼尾则有：“自二尾以至九尾，皆有之。第美钟于尾，身材未必佳。盖鱼身必宏纤合度，骨肉停匀，花色鲜明，方入格。”

到十九世纪以来，培养金鱼的风气，已遍及各地。道光瓷器和刺绣中女人衣上的挽袖、衣边，多作龙睛扇尾金鱼。这时节出了个画金鱼的画家，名叫“虚谷”，是个和尚，画了一生金鱼。清代货币除铜钱外用金银，实物沉重，不便携带，民间银号、钱庄流行信用银票和钱票，因

此盛行一种贮藏银票杂物的"褡裢"，佩在腰带上。为竞奇争异，上面多作各种不同刺绣花纹，金鱼图案因此也成为主题之一（图5），用各种不同绣法加以表现，产生许多有趣小品，同时皇室贵族妇女衣裙边沿刺绣，和平民妇女小孩围裙鞋面，都常用金鱼作装饰图案。民间剪纸原属于刺绣底样，就产生过许多不同的美丽形象。当时在苏州织造"绮霞馆"打样的提花漳绒，用金鱼图案织成的，花纹布置，格外显得华美而有生趣。

这些装饰图案的流行，反映另外一种事实，即金鱼的培养，从十九世纪以来，已逐渐成全中国习惯。由于南北气候不同，养鱼方法也不尽相同；南方气候比较热，必水多些金鱼才能过夏，因此盛行大鱼缸。这种鱼缸一般多搁在人家庭院中，缸上照规矩还得搁一座小小石假山，上面种一些特别品种花药，千年矮或虎耳草，和翠色蒙茸的霉苔，十分美观。一面可作缸中金鱼的荫蔽，一面可供赏玩。一座有值百十两银子的。缸中水里还搁个灯笼式空花"鱼过笼"，明龙泉窑烧造较多，景德镇则烧作米色哥窑式。北方地寒，瓷缸多较小，和玻璃缸常搁于客厅中窗前条案间，作为室内装饰品一部分（图6）。十八世纪著名小说《红楼梦》，就描写过这种鱼缸。室外多用扁平木桶和陶缸，冬天必收藏于温室里，免得冻坏。

养金鱼既成社会习惯，因之也影响到现代一般工艺品的题材。北京著名的景泰蓝，就有用金鱼作装饰图案的。此外玉、石、骨、牙、竹、木雕刻中，民间艺术家更创作了多种多样的美丽形象。而最值得赞美的，还是金鱼本身品种的千变万化，给人一种愉快难忘印象。公园中蓄养金鱼地区，照例是每天游人集中地方。庙会中出卖金鱼摊子，经常招引广大的妇女和小孩不忍离开。

还有北京市小街窄巷间，每天我们都有机会可以发现卖金鱼的担子，卖鱼的通常是个年过七十和气亲人的老头子，小孩一见这种担子，必围着不肯走开，卖鱼的老头子和装在小玻璃缸中游动的小金鱼，使得小朋友眼睛发光。三者又常常共同综合形成一幅动人的画稿，至于使它转成艺术，却还有待艺术家的彩笔！

本文1958年11月曾以《鱼的艺术和它在人民生活中的应用与发展》为题，发表于《装饰》第2期，署名沈从文。1960年收入北京作家出版社《龙凤艺术》一书，1986年5月收入商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》一书出版时改为现标题，并配入插图。

现据香港商务版文本编入。

从文物来谈谈古人的胡子问题

《红旗》十七期上，有篇王力先生作的《逻辑和语言》文章，分量相当重。我不懂逻辑和语言学，这方面得失少发言权。惟在末尾有一段涉及胡子历史及古人对于胡子的美学观问题，和我们搞文物所有常识不尽符合。特提出些不同意见商讨一下，说得对时，或可供作者重写引例时参考，若说错了，也请王先生不吝指教，得到彼此切磋之益。

那段文章主要计三点，照引如下：

1. 汉族男子在古代是留胡子的，并不是谁喜欢胡子才留胡子，而是身为男子必须留胡子。

2. 古乐府《陌上桑》说："行者见罗敷，下担捋髭须"。可见当时每一个担着担子走路的男子都是有胡子的。

3. 胡子长得好算是美男子的特点之一，所以《汉书》称汉高祖"美须髯"。

王先生说的"古代"界限不明白，不知究竟指夏、商、周……哪一朝代，男子必须留胡子？有没有可靠文献和其他材料足证？

其次，只因为乐府诗那两句形容，即以为古代每一个担着担子走路的男子都是有胡子的，这种推理是不是能够成立？还是另外尚有可靠证据，才说得那么肯定？

其三，即对于"美须髯"三字的解释，照一般习惯，似乎只能作"长得好一部胡子"的赞美，和汉魏时"美男子"特点联系并不多。是否另外还有文献和别的可作证明？

文中以下还说："到了后代，中年以后才留胡子。"照文气说，后代自然应当是晋南北朝、唐、宋、元、明、清了，是不是真的这样？还是有文献或实物可作证明？

私意第一点概括提法实无根据，第二点推想更少说服力，第三点对于文字解说也不大妥当。行文不够谨严，则易滋误会，引例不合逻辑，则似是而非，和事实更大有出入，实值商讨。

图1 商 人面纹方鼎(湖南宁乡县黄材出土 湖南省博物馆藏)

图2 山西侯马东周人形陶范

关于古人胡子问题，类书讲到不少，本文不拟作较多称引，因为单纯引书并不能解决具体问题。如今只想试从文物方面来注注意，介绍些有关材料，或许可以说明下述四事：一、古代男子并不一定必需留胡子。二、胡子在某一历史时期，由于社会风气或美学观影响，的确逐渐被重视起来了，大体是什么式样?又有什么不同发展?文献不足证处，我们还可以从别的方面取得些知识。中古某一时期又忽然不重视，也有社会原因。三、美须髯在某些时期多和英武有关，是可以肯定的，可并不一定算美男子。有较长时期且恰恰相反，某些人胡子多身份地位反面比较低下。可是挑担子的却又决不是每人都留胡子。四、晋唐以来胡子式样有了新的变化，不过中年人或老年人，即或是名臣大官，也并不一定留它。这风气直继续到晚清。

首先可从商代遗留下的一些文物加以分析。故宫有几件雕玉人头，湖南新出土一个铜鼎上有几个人头(图1)，另外传世还有几件铜刀、铜

图3　东晋　顾恺之《列女仁智图》局部（北京故宫博物院藏）

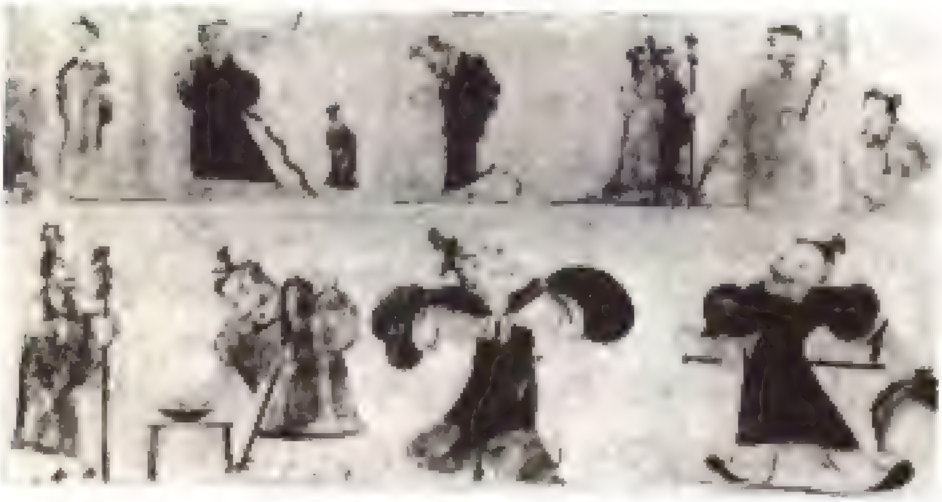


图4　河南洛阳西汉墓壁画《二桃杀三士》摹本局部

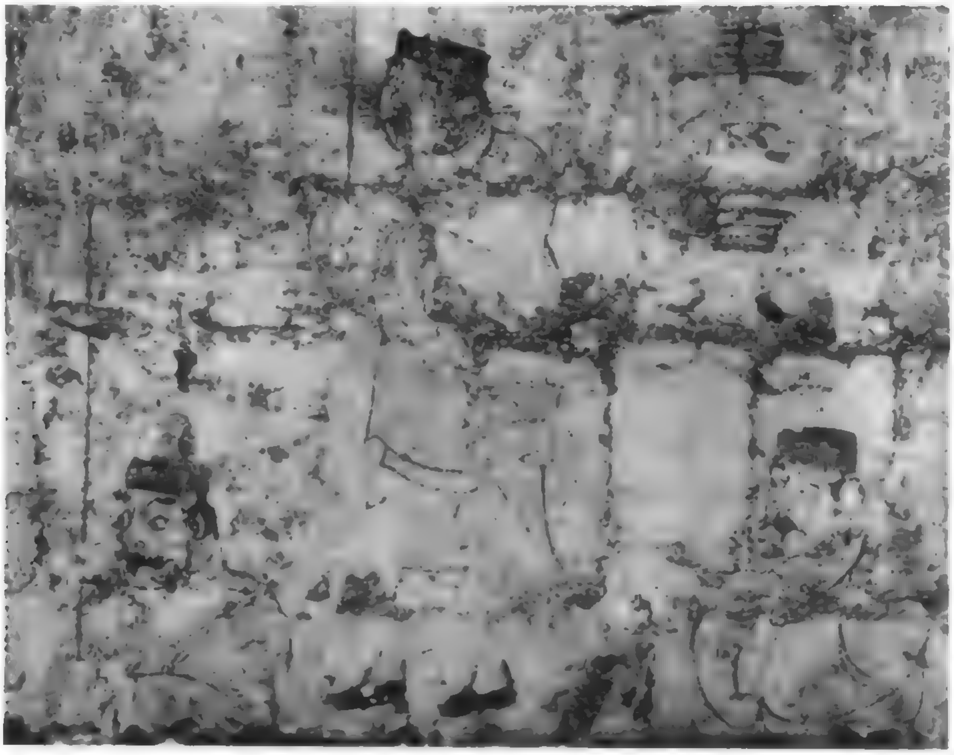


图5 河北望都汉墓壁画摹本

戈、铜钺上均有人的头形反映，又有几个陶制奴隶俑，在河南安阳被发掘出来，就告诉我们殷商时期关于胡子情况，似乎还无什么一定必需规矩。同是统治者，有下巴光光的，也有嘴边留下大把胡子的。而且还可以用两个材料证明胡子和个人身份地位关系不大，因为安阳出土一个白石雕刻着花衣戴花帽的贵族，和另外一个手带梏桎的陶制奴隶，同样下巴都是光光的。（如果材料时代无可怀疑，我们倒可用作一种假说，这时期人留胡子倒还不甚多。）

春秋战国形象材料新出土更多了些。较重要的有：一、山西侯马发现那两个人形陶范（图2），就衣着看，显明是有一定身份的男子，还并不见留胡子的痕迹。二、河南信阳长台关楚墓出土一个彩绘漆瑟，上面绘有些乐舞、狩猎和贵族人物形象，也不见有胡须模样。三、近二十年湖南长沙大量出土战国楚墓彩绘木俑，男性中不论文武打扮，却多数都留有一点儿胡须，上边作两撇小小"仁丹胡子"式，或者说"威廉"式，尖端微微上翘，下巴有的则留一小撮，有的却没有保留什么。同一形象不下百十种，可知和当时某一地区社会爱好流行风气，必有一定关系，并不是偶然事情（如艺术家用来作屈原塑像参考，就不会犯历史性错误）。但其中也还有好些年纪大但并不留胡子的。另外故宫又还有个传世补充材料足资参考，即根据列女传而作的《列女仁智图》卷（图3）上有一系列春秋时历史著名人物形象，其中好几位都留着同样仁丹式八字胡须，亦有年逾不惑并不留胡子的。这画卷传为东晋顾恺之稿。若从

圖6　唐　敦煌220窟壁畫（帝王群臣）

胡子式样联系衣冠制度分析，原稿或可早到西汉，即根据当时的四堵屏风画稿本而来(也许还更早些，因为胡子式样不尽同汉代)。另外又还有一个河南洛阳新出西汉壁画，绘的也是春秋故事，作二桃杀三士场面(图4)，这应当算是目下出土最古的壁画。由此得知当时表现历史人物形象的一点规律，如绘古代武士田开疆、古冶子时，多作须髯怒张形象，用以表示英武。武梁祠石刻也沿此例。此外反映到东汉末绍兴神像镜上的英雄伍子胥，和山东沂南汉墓石刻上的勇士孟贲，以及较后人作的《七十二贤图》中的子路，情形大都相同。如作其他文臣名士，则一般只留两撇小胡子，或分张，或下垂，总之是有保留有选择的留那么一点儿。其余不问是反映到长沙车马人物漆奁上，还是辽宁辽阳营城子汉墓壁画上，和朝鲜出土那个彩绘漆竹筐边缘孝子传故事上，都相差不太远。同时也依旧有丝毫不留的。即此可知，关于古代由商到汉，胡子去留实大有伸缩余地，有些自觉自愿意味，并不受法律或一定社会习惯限制。实在看不出王先生所说男子必须留胡子情形。

至于汉魏之际时代风气，则有更丰富的石刻、壁画、漆画、泥塑及小铜铸像可供参考。很具体反映出许多劳动人民形象，如打猎、捕鱼、耕地、熬盐、舂碓、取水、奏乐以及好些在厨房执行切鱼烧肉的大司务，极少见有留胡子的。除非挑担子的是另一种特定人物，很难说当时每个挑担子的却人人必留胡子！那时的确也有些留胡子的，例如：守门的卫士、侍仆以及荷戈前驱的伍伯(图5)，即多的是一大把胡子，而统治者上中层本人，倒少有这种现象。即有也较多作乐府诗另外两句有名叙述：“为人洁白皙，鬑鬑颇有须”，不多不少那么一撮儿样子。可证王先生的第三点也不能成立，因为根据这些材料，即从常识判断，也可知当时封建统治者绝不会自己甘居中下游，反而让他的看门人和马前卒上风独占作美男子！

其实还有个社会风气形成的相反趋势继续发展颇值得注意，即魏晋以来有一段长长时期，胡子殊不受重视。原因多端，详细分析引申不是本文目的。大致可说的是它和年青皇族贵戚及宦官得宠专权必有一定关系。文献中如《后汉书·宦者传》、《汉书·佞幸传》、《外戚传》，和干宝《晋纪总论》，《晋书·五行志》、《抱朴子》、《世说新语》、《颜氏家训·勉学篇》，以及乐府诗歌，都为我们记载下好些重要可靠说明材料。到这时期美须髯不仅不能成为上层社会美的对象，而且相反已经成为歌舞喜剧中的笑料了。《文康舞》的主要角色，就是一个醉意朦胧大胡子。此外还有个弄狮子的醉拂菻，并且还是个大胡子洋人！我们能说这是美男子特征吗？不能说的。

其实即在汉初，张良的貌如妇人，和陈平的美如冠玉，在史传记载

中，虽并不见得特别称赞，也就看不出有何讥讽。到三国时，诸葛亮为缓和关羽不平，曾有意说过某某“不如髯之超群绝伦”。然而《典略》却说，黑山黄巾诸帅，自相号字，绕须者则自称“羝根”。史传记载曹操见匈奴使者，自愧形质平凡，不足以服远人，特请崔琰代充，本人即在一旁捉刀侍卫。当时用意固然以为是崔琰长得魁伟，且有一部好胡子，具有气派，必可博得匈奴使者尊敬。但是结果却并不成功。因为即使脸颊本来多毛的匈奴使者被曹操派人探问进见印象时，便依旧是称赞身旁捉刀人为英挺不凡，并不承认崔琰品貌如何出众！魏晋以来胡子有人特别爱重是有记录的，如《晋书》称张华多姿，制好帛绳缠须；又《南史》说崔文仲尝献齐高帝缠须绳一枚给；都可证明当时对于胡子有种种保护措施，但和美男子关系还是不多。事实正相反，魏晋之际社会日趋病态，所以“何郎敷粉，荀令熏香，”以男子而具妇女柔媚姿态竟为一时美的标准。史传叙述到这一点时，尽管具有深刻讥讽，可是这种对于男性的病态审美观，在社会中却继续发生显明影响，直到南北朝末期。这从世说记载潘安上街，妇女掷果满车，左思入市，群妪大掷石头故事及其他叙述可知。总之，这个时代实在不大利于胡子多的人！南朝诗人谢灵运，生前有一部好胡子，死后捐施于南海祇洹寺，装到维摩诘塑像上，和尚虽加以爱护，到唐代却为安乐公主斗百草剪去作玩物，还可说是人已死去，只好废物利用，不算招难。然而五胡十六国方面，北方诸胡族矛盾斗争激烈时，历史上不是明明记载过某一时期，见鼻梁高胡子多的人，即不问情由，咔嚓一刀！

到北魏拓跋氏统一北方后，照理胡子应受特别重视了，然而不然。试看看反映到大量石刻、泥塑和壁画上的人物形象，就大多数嘴边总是光光的，可知身属北方胡族，即到中年，也居多并不曾留胡子。传世《北齐校书图》作魏收等人画像，也有好几位没有胡子，画中胡子最多还是那位马夫。

至于上髭由分张翘举而顺势下垂，奠定了后来三五绺须基础，同时也还有到老不留胡子的，文献不足征处，文物还是可以帮忙，有材料可印证。除汉洛阳画像砖部分反映，新出土有用重要材料应数近年河南邓县南朝齐梁时画像砖墓墓门那两位手拥仪剑，身着两当铠，外罩大袍的高级武官形象。其次即敦煌二二〇窟唐贞观时壁画维摩变下部那个听法群众帝王行从图一群大臣形象(图6)。这个壁画十分写实，有可能还是根据阎立本兄弟手笔所绘太宗与宏文馆十八学士等形象而来，最重要即其中有几位大臣，人已早过中年，却并不留胡子。有几位即或相貌英挺，胡子却也老老实实向下而垂。总之，除太宗天生虬髯为既定事实，画尉迟敬德作毛胡子以示英武外，始终还看不出胡子多是美男子特点之

一的情形。一般毛胡子倒多依旧表现到身份较低的人物身上，如韩幹《双马图》那个马夫，《萧翼赚兰亭图》那个烹茶火头工，陕西咸阳底张湾壁画那个手执拍板的司乐长，同样在脸上都长得是好一片郁郁青青！

那么是不是到中唐以后，社会真有了些变迁，如王先生所说人到中年必留胡子？事实上还是不尽然。手边很有些历代名臣画像，因为时代可能较晚，不甚可靠，不拟引用。宋人绘的《香山九老图》，却有好些七八十岁的名贤，下巴还光光的。此外《洛阳耆英绘图》和《西园雅集图》，都是以当时人绘当时事，应当相当可靠了，还是可见有好些年过四十不留胡子的，正和后来人为顾亭林、黄黎洲、蒲留仙写真差不多。

就这个小小问题，从实际出发，试作些常识性探索，个人觉得也很有意义。至少就可以给我们得到以下几点认识：

一、胡子问题虽平常小事，无当大道，难称学术，但是学术的专家通人，行文偶尔涉及到它的历史时，若不作点切实的调查研究，就不可能有个比较全面具体的认识。如只从想当然出发，引申时就难于中肯，而且易致错误。

二、从文物研究古代的梳装打扮、起居服用、生产劳作和车马舟舆的制度衍进，及其应用种种，实在可以帮助我们启发新知，校订古籍，得到许多有益有用的东西，值得当前有心学人给予一点应有的注意。古代事情文献不足征处太多，如能把这个综合文物和文献的研究工作方法，提到应有认识程度，来鼓励一些学习文史、有一定文献知识的年青少壮，打破惯例，面对近十年出土文物和传世文物，分别问题，大胆认真摸个十年八年，中国文化史研究方面有许多空白点或不大衔接处，一定会可望到许多新发现和充实。希望新的学术研究有新的进展，首先在研究方法上必需有点进展，且有人肯不怕困难，克服困难，来作作闯将先锋！

三、从小见大，由于中国历史太长，任何一个问题，孤立用文献求证，有很多地方都不易明白透彻。有些问题或者还完全是空白点，有些又或经后来注疏家曲解附会，造成一种似是而非印象，有待纠正澄清，特别是事事物物的发展性，我们想弄清楚它求个水落石出，势必需把视野放开扩些，搁在一个比较扎实广博的物质基础上，结合文物和文献来进行，才会有比较可靠的新的结论，要谈它，要画它，要形容说明它，才可望符合历史本来面目！

至于这种用文物和文献互相结合印证的研究方法，是不是走得通？利中是否还有弊？我想从结果或可知道。以个人言，思想水平既低，古书读得极少，文物问题也只不过是懂得一点皮毛，搞研究工作，成就自

然有限。即谈谈胡子问题，总还是不免会错，有待改正。但是如国内文史专家学人，肯来破除传统研究文史方法，注意注意这以百万计文物，我个人总深深相信，一定会把中国文化研究带到一个崭新方向上去，得到不易设想的新的丰收！

附记

两月前见南方报上消息，有很多艺术专家，曾热烈讨论到作历史画是否需要较多历史背境知识，这些知识是否重要，例如具体明白服饰家伙等等制度。可惜不曾得见全部记录。我对艺术是个外行，因此不大懂得，如果一个艺术家，不比较用个实事求是的态度来学学历史题材中的应有知识，如何可以完成任务的情形。我只照搞文物的一般想法，如果鉴定一幅重要故事画，不论是壁画还是传世卷册，不从穿的、戴的、坐的、吃的、用的、打仗时手中拿的、出门时骑的、乘的……全面具体去比较求索，即不可能知道它的内容和相对年代。鉴定工作要求比较全面，还得要这些知识。至于新时代作历史画塑去教育人民，如只凭一点感兴来动手，如何能掌握得住应有历史气氛？看惯了京戏，和饱受明清版刻和近代连环画薰陶的观众，虽极容易感到满意，艺术家本人，是不是也即因此同样感到满意？我个人总是那么想，搞历史题材的画塑，以至于搞历史戏的道具设计同志，如把工作提高到应有的严肃，最好是先能从现实主义出发，比较深刻明白题材中必需明白的事事物物，在这个基础上再来点浪漫主义，加入些个人兴会想象，两结合恰到好处，成绩一定会更加出色些。到目前为止，我们一般历史画塑实在还并未过关，这和艺术家对于这个工作基本态度有关，也和我们搞文物工作的摸问题不够细致深入，提参考资料不够全面有关。因为照条件，本来可以比《七十二贤图》、《五百名贤图》、《水浒叶子》、《晚笑堂画传》等大大跃进一步，事实上还不易突破。于是画曹操还不知不觉会受郝寿臣扮相影响，作项羽却戴曲翅幞头着宋元衣甲如王灵官，不免落后于时代要求。今后让我们共同作更好些协力合作，来过这一关吧！

1961年9月15日写于北京

刊载此文，其实应附形象廿卅种才有意义。必图文互证，才有较强说服力。

一、商玉人头；二、商奴隶俑；三、商白石雕人像；四、侯马人形陶范；五、洛阳出土西汉壁画《二桃杀三士

图》；六、《列女仁智图》部分；七、长沙楚俑（文官的用蒋玄佁复原那个，武官用历博照相）；八、沂南石刻孟贲像；九、洛阳画砖；十、辽阳汉画；十一、汉墓寺门卒像；十二、望都伍伯像；十三、邓县画像砖墓文康伎和彩绘墓门前武官；十四、晋青瓷醉拂菻水注（故宫）；十五、敦煌二二〇窟壁画；十六、韩幹《双马图》；十七、《萧翼赚兰亭图》火头工；十八、底张湾壁画执拍板司乐人；十九、《校书图》之马夫；廿、龙门石刻《帝王礼佛图》；廿一、景县墓俑；廿二、北齐张肃俗墓俑；廿三、《洛阳耆英绘图》；廿四、《西园雅集图》部分；廿五、……（蒋兆和和李斛二位的曹操和项羽）

——1961年10月9日题于本文《光明日报》校样旁

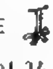
本文1961年10月21、24日连载发表于《光明日报》，署名沈从文。1986年5月，收入商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》一书出版。

现据《龙凤艺术》文本编入。并附作者题写在校样上的文字。

鼓的形象在文物中的反映

安阳发掘报告一鼓鼓皮似用鳄鱼皮作成。是到目前为止，所知最早一鼓的实物残余形象。据同时和较后处置形象而言，当为卧式。支持承座不明。

商周铜器精华一铜鼓，鼓面也作鳄鱼皮样子，上立二小鸟作装饰，下承脚极低，似作桥式 ，是我国最早一个铜鼓。得知“鼍鼓”来由，得名虽晚，原物实早。

信阳战国楚墓出土残鼓，彩漆绘，旁有二铜环，座承作二立鸟形。历博有复原陈列，二鸟相背承鼓方式或有问题。音研所一同志，曾提出反映于另一铜器上图像情况作证，以为复原有关承座或应以图像反映为是。应是二鸟相对。但从鸟身和鼓身比例和形象而言，有可能还有第三方式可商讨。照《尔雅》所说则鼓座宜为虎形，又同墓出土彩绘漆瑟残部，亦即有一乐舞场面。舞者衣短而长袖，洒袖作舞容，神情极活泼。旁有乐部一组，吹笙竽的乐人上身还完整，笙竽管参差不齐而较长，还如近代西南苗族常用物。旁有一鼓手奋槌击鼓，鼓横置，下座作  式，和西汉杂伎乐部一鼓，辽阳汉墓壁画旗亭前杂伎乐部一鼓，以及《洛神赋图》“女娲击鼓”之鼓，以至宋人作《三礼图》中一鼓有共同处，即鼓系横置，下座相似而不尽同。鼓上插有四歧羽葆。又淮南汉石室墓石刻，似乎在乐部中也有一鼓，形象相同。羽葆却不一致。信阳漆瑟上一鼓，羽葆如二匹帛迎风飞舞，辽汉壁画相同。淮南汉墓石刻反映却近于插二软条分垂，上作分段彩结而成，和京戏中马鞭相近。《洛神赋图》之鼓与《三礼图》之鼓上羽葆虽较繁复，但一望而知，这东西还是名叫羽葆。毛诗图时间更晚，难记忆。李公麟绘楚辞图有一乐队，似亦有一鼓，已难记忆。春秋战国间楚墓出土有“手执鼓”，见湘博报告，具体形象不明白。是宴乐中使用，还是战车上用？也不明白。

战国时作水陆战图大鉴，部分取守式的战斗行列中发现一战鼓形象，是横贯于一长矛上部，式如 ，给人印象一新。下面一曲形，上

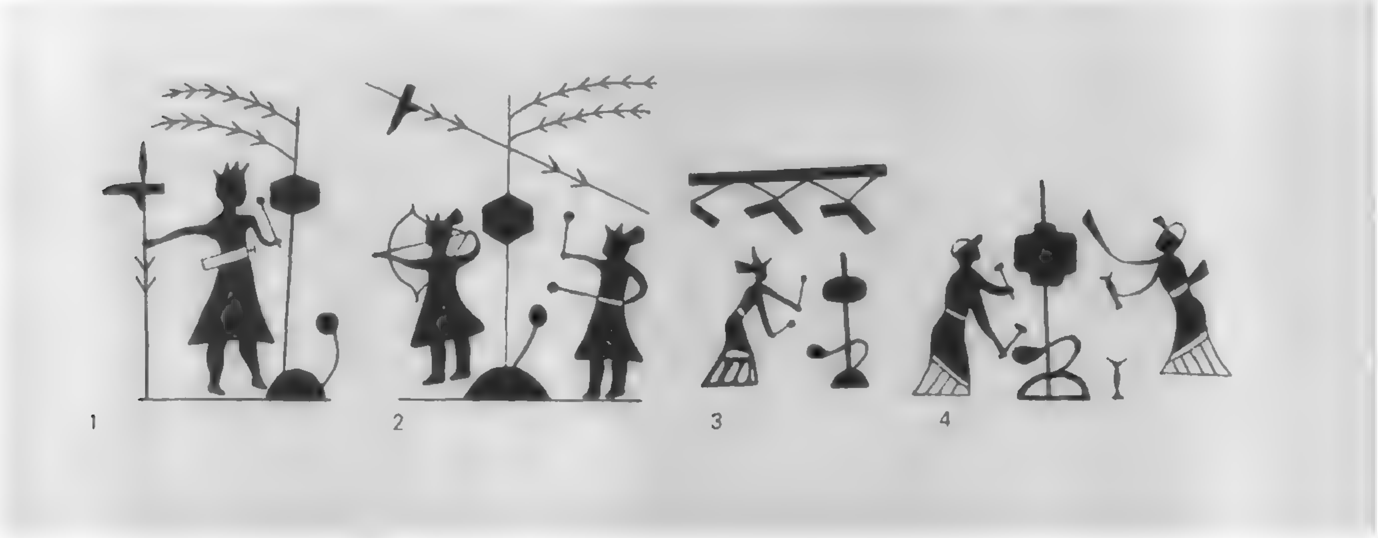
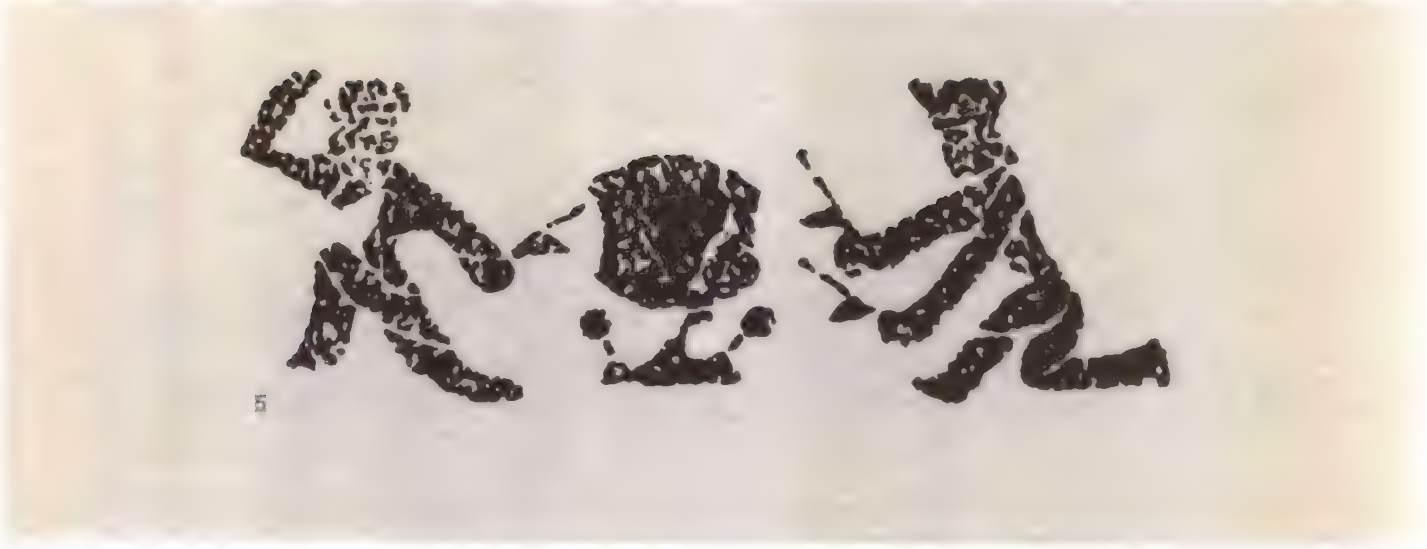


图1 战鼓和丁宁
1、2 见于战国水陆战图大鉴
3 见于战国宴乐渔猎攻战纹青铜壶
4 见于成都百花潭出土银铜壶
5 见于南阳汉墓画像石

端缀一小铃，似应名“丁宁”（图1）。对史传中涉及的古代战事鸣鼓而进，鸣金则退得一新印象。因为历来总以为鼓系平置，据《左传》所记某一战役，鼓在战车上必平置，将领擂鼓促进，正当战事激烈时，箭中其胸，恐失战士勇气，有“伤胸扪足”语。因此依旧秉枹击鼓，鼓音不绝。战事胜利后，即伏鼓面死去。这故事好像还是六十年前上私塾时记下的，记载极简，给我的印象可极深。而鸣金事，过去注解似指为商代大小三件一组的“铙”。汉代依旧是铙，乐府中“铙歌行”，译成白话就是“胜利进行曲”，但式样却已由 手执钟，改成 两圆片中部突起各穿孔贯丝绳，两手挽丝绳打击乐器。汉代既无实物，也少形象反映。直到唐敦煌壁画“伎乐天”部分才有发现。演奏时，有时乐人高兴，还把其中向空抛去，再接住继续敲打。有实物搁在陈列柜里，音乐研究所定为唐，事实上宜为宋，更正确些说，还是南宋时，女真人所占据北方庙宇中物。因为史志似有过关于镜子的记载，当时禁止铜出口，民间收藏铜器，一律得经检验，刻上文字证明。从大量出土的镜子边沿的刻字，就可证明史传记载正确。但是也有唐代镜子和其他铜器上刻同样文字的。可知当时北方民间应用铜器都受检验。这副大铙即有宋时同样刻字，也可能还是唐代传下的东西。明清还继续成为打击乐器之一种，庙宇、民间和演戏都使用。敦煌壁画里还有一种小型的，铜质较厚，名叫“磬钵”。大的则名“铙钵”。又简称“钵”。前者和一般佛座前铁铸的径尺大的铁钵也叫“磬钵”，佛堂前只是用于上香时敲打三下，至多和念经时连续敲打的木鱼有些联系，其他实用不上。但乐器中的大型铙钵和小型磬钵，却似乎和世俗说的“火闪娘娘”电神有一定关系。因为在图像中加入乐队以前，只是在石刻和壁画上电神手中出现的。武梁石刻黄帝伐蚩尤图，雷神即手持连鼓，作成一圈，上贯鼓六



5

（或八）个。还像是从金文中的雷字作 而来。商代除特鼓、特钟、特磬外，成组的磬和铙多三件，是否还有手鼓三件一组，虽不得而知，但《周礼》中的八面鼓，照宋人《三礼图》的想象绘出，不如汉石刻的雷神手中鼓形可靠，则事极显明。照王充《论衡》说的东汉初世俗以为雷神手持连鼓而言，则可知这种形象至晚西汉时已出现！以后则在敦煌北朝壁画某一洞窟左上角，又有雷神手持同式连鼓出现。还记得在传世唐代旧稿，宋元人均有复本的《揭钵图》（鬼子母经故事）中，左上角天龙八部诸神中，雷神还是手持连鼓，宋（或元?）壁画佛后“诸天”中，则有个长袍大袖文装雷神，把手中连鼓缩得小小的，全部不到一尺大，成为“法器”之一而存在了。至于汉代石刻中的电神，手中持的却是两面镜子，重在象征放光！敦煌壁画还是两个镜子，直到明代法海寺或碧云寺的壁画，才改成为乐器中的磬钵，已失本意远矣。这么排排队，有可能对于乐器应用发展史，得到些新的理解。但不在本题之内，当另作条理。这里还是谈谈鼓的种种衍进。或人会问，一般说“鸣金收兵”多以为铙或钲。较早是铙，后来是钲，你怎么知道那个矛上横贯小鼓下部像个小铃子的玩意儿 是节制行军进退的“金”？孤立设想是有问题的，联系看来却似乎不太错。因为另一编磬架下正有一个人半跪击磬，座承一端，也有那么一件东西，一再出现，这就不会是偶然事物了。这不仅证明可用于战事，同时还用于庙堂乐队里，起节制作用。一面得知庙堂之乐“磬”有主要作用，另一面还可对蹲兽形“柷敔”止乐记载提出新问题。从形象作比较，则鼓、钟、磬下座多有用异兽蹲伏形象反映，而少有独立成为乐部之一的。

前说《左传》或《国语》上记载作战用鼓似应平置车上的。汉石刻、壁画和浮雕砖上，记得似乎也有些反映，但相似而不同。一作横贯

鼓一面，配合一人斧，各据一车，这种鼓亦有形象近似大锣的，应是礼仪制度上的“金钲黄钺”。黄钺来作执法断斩戏文中的“上方宝剑”。金钲照后来说是大锣，悬挂于车上 作成这种式样。另一鼓形却还是横贯，而且形象极具体。是否这种鼓即铜铸的，后来才改得如 式并合金鼓而成“金钲”为最早之大铜锣？势不可能。成为将帅郡守权威象征，有待专家进一步说明。并且不在本文范围。

西汉彩绘杂伎陶俑，乐部亦用钟鼓，鼓亦横置如战国式，钟架悬二钟却作一般铃形式如 为西汉常见马饰。

辽阳壁画旗亭下杂伎乐部中之大鼓，横贯下有承座。上端羽葆四垂。又旗亭尖顶也悬二长旗，如匹帛状。式如 似可补文献所不及处。明说旗亭，可知是汉旗之一种。和指麾战事之“蚩尤旗”不尽相同。蚩尤旗称“状如匹帛”，照图像反映，是单式，不是成双的。小方旗后来如何转到卜字戟上成 名启戟，南北朝固定在矛上叫做番，唐代还转到骑士头上用来辨别队伍，都有形象和文献互证，不在本题，另作说明。石砦山出西汉铜鼓，及其中之一上部祀神仪式所反映铜鼓的应用，如大型的在中间，两旁八字形成列较小之鼓。最重要是旁边二人扛下悬一铜鼓（用绳贯一耳）和一錞于 。一可作金錞和鼓作一新注，一可明白錞于的使用方法，原来与铜鼓成一组。用棒敲打。可以纠正传说用芒心在下部搓动振荡成声之谬。淮南石室墓图像反映之鼓，形状如前所述，特点在相配合之钟。古称“击鼓撞钟”，这上面反映极具体，不是敲打，是撞 ，是一个人扶着个悬槌如打油状的撞击。较早似只此一例。和后来庙宇中不同处是那个悬槌悬在钟架上，不是在屋梁上。古文中有“以莛撞钟”的形容，意思是用小草杆子撞钟，声音不会响。这话似为《战国策》里文句，则可证这个“撞”是战国以来即使用过的。商周以来的大型特钟，也可能是撞出声音的。至于编钟编磬用小槌子扣击，则既有实物出土（信阳楚墓），也有图像可证，近年（山彪镇？）出薄铜器组编磬下一乐人跪一足而击磬形象。

又记得汉石刻有一在屋前的门鼓，和后来衙署前门鼓相似。显明是礼制中因事而击之鼓。根据礼制奏事用鼓，石刻似只见此一例。即传称尧设诽谤之木，敢谏之鼓，后即称“谏鼓”，后来击鼓伸冤，击鼓奏事，因之而来。

《洛神赋图》“女娲击鼓，冯夷清歌”鼓式如汉代壁画石刻。说是东晋顾恺之不可信，因为从人物衣冠可知，从侍从穿着和手中持的坐具可知。还把女娲画成个男子形象，头上却有个齐梁间女人流行的上耸双环髻，但有一点还有用处，即两个杖头击鼓。汉石刻之一是两人在两面各执一杖打击的。查查法国汉研究所编印的汉画像石可知出处。（有一

个似在车上乐队，有一个在船上，则可能是用汉武帝渡汾河乐府辞的图解。或孝堂山石刻?待查查。)

龙门石刻藻井天乐部 飞行云中在日印《龙门之研究》一书中有白图，明朗些。也有照相印，不清楚(在中国雕刻之研究编内)。巩县石窟寺石刻乐部相同。

汉石刻反映之“鞞鼙”，或鼙鼓舞，作足踏二鼙式。难记出处。(常任侠有文兼引汉赋，似不大透彻。)

西晋长沙墓釉陶骑从鼓吹，吹排箫，鼓在鞍前。只见此一式。头上还作典型汉式有梁冠。《三国志》、《晋书》均常提到赐鼓吹事。

南朝墓画像砖墓砖刻鼓吹步卒之鼓卒， 作鼙鼓式挂腰间击打，配以小管觱栗，似还有排箫。只见此一式。近于“清吹细打”，不像敦煌出行图之鼓角悲壮。乐部头戴莲叶帽如倒覆荷叶，可证史。

恒定寺石刻(高浮雕)乐部腰鼓盘坐平置身前膝上。

又白玉带版上浅浮雕腰鼓。过去以为唐代胡乐部，据范粹墓黄釉瓶上反映，则典型北齐时。

黄釉扁瓶上乐部图像腰鼓，中一舞者。

敦煌壁画伎乐天种种。唐音乐志载明似有七种乐来自西域，有几种且明载各种鼓名，有一乐部用鼓四五种的。敦煌壁画虽反映的是佛说法时的“伎乐天”，即天上乐队。事实却也更明确反映了当时西北乐部的配合。

北朝墓(洛阳?)鼓吹，鼓置地下如 较简略，还是鼓。

巩县花釉瓷腰鼓实物，故宫藏。记载上似曾记有当时以广西作的最著名。

传韩滉作《尧民击壤图》之腰鼓。即所谓土鼓迎年田家风俗景象。曾见数卷。多宋人摹。故宫有一题李公麟。北大有一如明之尤求，笔细如丝发，都相当好。

汉石刻周公辅成王，成王执小鼗鼓。

南北朝孝子棺(宁万寿)老莱子手执小鼗鼓。

敦煌画中之小鼗鼓，盛唐(似一手舞鼗一手拍腰鼓，鼗起节奏作用)。

王建墓石棺座女乐部，一乐人一手执鼗，一手拍腰鼓。

《张议潮出行图》骑从马上鼓和吹胡角骑士(《唐六典》或杜佑《通典》似均记载有按品级给角鼓人数)。

又民乐队拍腰鼓的，和背鼓而行的，另一人在后执双杖打击。

敦煌画莲花太子经故事中作战图，城门边一小吏擂鼓助战形象，只二尺来大，像是一打败仗就可带鼓逃入城中(不见有鸣锣的)。

图2 宋杂剧人物图中之鼙鼓

传文成公主嫁吐蕃时带去乐器中一腰鼓。（不可靠。作清代串枝花。内中还有一卧箜篌，用钢丝弦小螺丝固定，不会早于十八世纪！）

《韩熙载夜宴图》中大堂鼓。

赵大翁壁画中办丧事乐部所见之堂鼓（一人作舞容，在宋代史志中叫做“掇曲子”，有形式而无感情，有点“蘑菇”意思。）可以证史。在办丧事人家门前奏乐迎送客人，直沿用到五十年代还相差不多。只少了个掇曲子的。

宋杂剧图中所见鼙鼓作 形，和唱大鼓书的相同，鼓较大些（图2）。

宋画一二歌女一男子携鼙鼓相随乐器出场歌唱时画卷。（极精，不知原画去处。和《梦粱录》记载完全相合。）

宋苏汉臣画《货郎图》，招呼主顾，就已手执播鼓式如 即所谓咚鼓。五十年前所见则多为小云锣矣。

《明宪宗行乐图》，中有杂伎，乐部有鼓手，形象已难记。

明《平播图》中按兵点将时，高桅悬旗，下旁置一鼓，历史博物馆藏，场面有用。

唐狮子舞锦旁乐部，计六七人一组。唐笔记似提及数事。一有五方狮子舞。似狮子具五色。二黄狮子舞似不能随便玩，王维即因搞黄狮子舞而免官。三狮子舞必奏于闻乐。意必极雄壮才相称。但锦上反映则乐部多戴斗笠，坐于地上，其中只一具腰鼓，乐器组成和《尧民击壤图》差不多，近及一般民间乐部。

《仙仗图》中无乐部行，从一击腰鼓女子。历来称成于宋之武宗元，事实恐为唐代骊山行宫壁画旧样。因为一切是盛唐时，北宋人画不出。

唐敦煌伎乐天中，舞者有一面手拍腰鼓一面舞蹈的 。

唐俑有骆驼上胡乐部，一人击腰鼓 。

唐琵琶象牙捍拨上有同样乐部反映。日本藏实物见《东瀛珠光》。

宋《大驾卤簿图》中道段骑从中乐部马上鼓。比较唐《出行图》小些，似另一手亦执鼗式如 上小而下稍大，与王建墓石刻、敦煌画、南朝画像砖鼓吹大致相同。孝子棺老莱子手中物则只一小鼓。汉成王图已难记忆。

明《金瓶梅》插图中配戏的乐部，有小鼙仍作 用三脚叉支持，已较小如近代形式。

附　雷神执连鼓

王充在东汉初入洛阳市观书，著作了有名辟谬理惑的《论衡》，内中提到“俗传雷神用连鼓发声，不可相信”。大意是这样。并且可知他看的书是绸帛写成带图的。但此说或由来已久，并非汉代，因商周金文雷字，似乎即作三连鼓形，式如 ，即汉代图像反映，也是和黄帝伐蚩尤历史传说相关的。武梁祠画像石即可发现。较后在北朝墓志盖沿线刻画，又见到风雨雷电四神，雷神也还是手执连鼓。作半圆形，上串缀若干小鼓。再较后或同时，又反映到敦煌壁画上一角，雷神在云中手执连鼓。

再下到佛说鬼子母经，绘成形象即著名之《揭钵图》，有题作元人王振鹏的，就内容看来，王无此笔力。衣制是唐，恐成于开元天宝间吴道玄本子。所见计三种：一是线描卷子，已被盗出国外，现印于美国波斯顿藏中国名画中，或当时小样，或宋人摹本，不见原物难明白。另一故宫藏彩绘卷子，高不及二尺，长不过三尺，虽非原来物，笔细而有

力，彩色匀净，还是极好。另一黄胄所藏，即题王振鹏，笔粗彩重，明显是过本。但同样在左角上侧云端均有雄猛雷神手执连鼓如 ，总约二三尺大，极有趣味。

到明代一壁画里，则雷神已穿袍服，成道家诸天之一，扮相还如“黑头”，手执连鼓已成“法器”，不及一尺大，而闪电改成妇女，即所谓“火闪娘娘”，原系执二铜镜，这时却被画成二小磬钹，大失本意矣。

这一连串形象，可能有混淆错误处，如闪电或系在碧云寺二殿佛堂所见。

本文作于1971年冬，作者当时下放在湖北丹江的五七干校，手边无资料，凭记忆写出。未发表过，现据初稿编入。

有代表性之案形

一、高案　上置一罍 还有一勺。“宴乐习礼壶”上反映。只此见 。

二、大案　信阳，彩漆绘加金，如小写字台大，四角铜包镶，两端并有四环可以提举，四铜足，约四寸高。

三、平案　即承盘，长沙楚墓出彩漆绘边沿作成 此式，如大案，似当时制度。

四、四川砖文翁讲学，在坐者榻前，案上覆一锦，作此 式，极重要。为后来桌围起源。照比例约一尺四高，近汉尺二尺。约二尺宽，四五尺长。

五、曹植墓出大型陶案，近实物大小，极宽整，可据以复原。加高放宽且可应用到新生产上。

六、朱鲔墓石刻圆案，为第一次形象。为后来莲座 先驱。约二尺径，高不及一尺。形象反映系重叠若干具于一处备用。

七、《女史箴图》中所见之“踏凳”或“榻凳”，如第四式之案而延长和卧床相称。因床且提高到三尺以上，面前之案即失去了本来意义，而成为上床时踏脚应用，或搁鞋应用。从此以后床前即继续有一踏凳，直到目前乡下老式嫁妆床还用到。只是已转低，有的只五寸左右。清代又有在两端各加一小柜可以放鞋子等物，改为四足。可说是由于和榻向相反发展而日低。亦有因坐位增高而转高，因之成为另一定型的，如第八式。

八、晋以来似由清谈影响，为佛教所利用，维摩诘故事因之流行，而反映到艺术各部门，绘画和石刻且极具体还留下不少形象。

最著名则为顾恺之在瓦棺寺所绘之病维摩像。唐张彦远视为一世名作。在他的《历代名画记》即提到“有清羸示病之容，隐几忘言之貌”，是会昌毁佛以后，李德裕作官南方，还特意保留下来名迹之一。但据故事，说系文殊问疾，和文殊辩论，虽说的天花乱坠，却和信徒无

关。所以据石刻反映，多作两人并坐或一人独思状。并坐的一般多垂脚坐于一长可容二人有低靠背的坐榻上。作独坐式的，有个则坐于汉代晋代女人坐的腰鼓式 薰笼上。这种坐具到唐代还为妇女专用，名叫“筌台”或“筌蹄”。宋代改称“绣墩”，宫中还为女人使用，在朝会时则特赐老年大臣以“绣墩”。但式样则已改为鼓子式了。且有可能已应用到庭园中，为竹藤编成，较早式样有《十八学士图》中物可参证 ，此图或以为晚唐，或以为北宋时，元刻《六国平话》则武将在屋外开会，也坐这种便于移动的墩子。

唐称贞观×年，敦煌有一维摩说法故事大壁画，维摩讲经座已成公开讲台，升高到八尺以上，作一方台子，维摩凭倚一锦作大隐囊热烈发言，下面有帝王行从及诸国头目听众。讲经座前那个经案，也随同升高到八尺以上，式样还是和汉代相差不多，作多脚而弯曲 ，原本曲脚是有实用意义，这时曲足和多足都已失去必需意义。后来这种高案即发展而成为神龛，转成神柜 。上搁香炉蜡台，两旁或中央开门，内中放备用香烛神帛诸杂物矣。又用了客厅傍墙部叫条案或案桌，明清两代宫廷需要得到特别发展，有各种贵重材料作的，有加漆上嵌软螺甸，嵌西厢故事全部的，有作山水画长卷的……有整块楠木、铁梨黄杨、花梨紫檀的，一般多四直腿，也有如罗汉榻式大曲腿的。

本文系1972年1月写于湖北丹江的五七干校，未发表过。现据原稿编入。

谈辇舆

宜附图十个

附图计　一、石砦山铜鼓边沿所见篼舆。二、《女史箴图》八扛舆。三、大同北魏屏风所见平肩舆。四、南朝像砖所见平肩舆。五、《步辇图》所见之腰舆。六、传周文矩《宫中图》之凤辇。七、《大驾卤簿图》中之辇。八、《上河图》中之轿子。九、《中兴桢应图》中之担子。十、……

《史记·禹本记》称“禹行四载”，四种交通工具中有“山行乘檋”，注解恐难得详尽。特别是这种古代交通工具本形及其以后发展，用以书注书方法，不免顾此失彼，读者既得不到原来形象具体知识，更难得到在历史发展中，这一奴隶社会残余转入封建社会制以后种种知识。试从形象出发，结合史志记载，相互印证，看是不是可得到些新的常识。

金文中常见“辇”字，反映奴隶制社会，奴隶主虐待奴隶现实，用人当牲口使用四人拉车的情形。殷商发掘是否有遗物出土？不得而知。《史记》提“山行乘檋”，集注会注必有解释，不是本人所能深究。惟就“山行”二字而言，可以推测得知，必是“抬举”而不是“推挽”。（古有舆人之诵，得知周代还在使用，但是否即“檋”？个人为无知。）汉石刻千百种，似无形象可征。四十五六年前，记得曾展出个五代周文矩《大禹治水图》，有不少人夫开山运石，是不是同时也有檋的形象，已难记忆。至于清代那个一丈多高大青玉雕的《大禹治水图》，时间差距过远，不可望发现有用证据。

直到近年，云南昆明附近石砦山发现的大量青铜器群，在一个铜鼓边缘装饰图像中，却有个西南夷酋长出行图，给了我们不少新启发。这

个酋长是稳稳当当半躺式坐在个四人肩扛的家伙里的。人人耳著大环，头缠长巾，前后亲信随从，均腰围虎皮，表现得十分明确具体。不仅证实了二千多年前古代“樺”的式样和坐法，还同时证明了此后千余年唐人樊绰著《蛮书》里提起的南诏酋长随身亲信官必身披“波罗皮”的事实。因为《蛮书》就说“波罗即老虎”。这个图像的出现，既可证明“山行乘樺”的制度，还可说明《蛮书》所称南诏土官必腰围虎皮，西汉以来就是这样，延长千年还未大变。（并且因此明白明以来犀毗漆中“斑犀”又称波罗漆的由来，技术实传自云南，首先或多用鞍鞯，和赵璘《因话录》记载，说犀毗出于南诏鞍鞯叙述相同。）

汉石刻多成于东汉，且集中于山东或徐州一带地区，交通发达，没有“樺”的应用形象，事极自然。但为时稍后，就有发现，反映在《女史箴图》卷中。文章出于西晋著名文人陆机（即《文赋》作者），文章辞约而意深，不愧为好文章，画则历来以为成于东晋顾恺之手笔。就画言画，产生有可能还较早一些些（因为内中“人莫不知修容”一段中，有个梳头宫女，发髻后曳一长髾，完全是汉代制度，和近年出土壁画多相同，而地面席前搁置一漆奁，汉末似名叫“银参带严具”，见于曹操《上杂物疏》，在严可均辑《三国文》中，当时即作为贵重事物，所以缴还政府的。东晋则受法令禁止，已不使用。所以原作可能还早几十年。出于陆机同时的画家之手。这个卷子或是重摹，时代又较晚于顾好几世纪。疑出自隋人。因为：一、题字和隋代字体极相近。末题顾姓名，当时似还无这个习惯。二、奁具上柿蒂画得不大对，显明已不懂制度。这当另作商讨。

更重要还是这个画卷里有个八人抬的似床非床，似榻非榻，上加纱罩帐子的一个坐具，内坐一人似乎还在从容读书的样子，晋代名称应叫“八杠舆”或“平肩舆”。又还另有个砖刻形象，除上作罩棚，不是纱帐，其他大同小异。记得《晋书》或《南史》曾提作“平肩舆”，而侍从鼓吹必著“荷叶帽”，这个砖刻上即前有鼓吹，后有仆从，果然帽子多像个倒覆荷叶，可知流行时代，宜在公元二三世纪间。如不文图互证，认识是难具体的。

到唐代，则发展成为“腰舆”或“步辇”。唐代名画家阎立本、立德，具家学渊源，画艺多于其父隋名画家阎毗。传世《列帝图》即出其手，内中梁武帝也坐了个有脚的平榻状东西，旁附双杠，似由四人抬扛，和前者相似而不大同。特征在用手提，齐腰而止，照史志称呼，宜名“腰舆”。当时大致只限于宫廷中短距离使用，出行是不抵事的。

阎立本既承家学，唐初由虞世基等制定官服制度仪卫规则时，阎氏弟兄即参预绘图。如用《列帝图》和敦煌唐初贞观时壁画《维摩说法

图》下列帝王大臣所经形象相比证，可知《列帝图》所绘必有所本，非驾空而成。特别是关于“腰舆”的应用形象，必有一定真实性。因为凡事不孤立存在，这个“腰舆”实上有所承而下有所启，同时又还可能有别的相同存在的。

传世名画还有《步辇图》，绘李世民从容坐在“腰舆”上接见吐蕃使者形象。前有一著青绿执小笏赞礼官，腰系“帛鱼”，后即吐蕃使者，拱手而立。步辇前后有宫女四至八人，穿紧身小衣，波斯式金锦卷口裤(和洋服裤极近)，软底锦鞠靴(即后人所谓小蛮靴)，披长帛，腕着蛇形金钏，《拈花图》似乎也有过(这种蛇形金钏似外来物，实物只明万历七妃子墓中曾出土过)。李世民著黄色常服，黑纱幞头，相当文静，须角虽上翘，却与后来诗文形容虬髯可挂角弓(似应为如角弓)不大合，无背景，显明近于刚从宫中出来，半道相遇而停下来接见的。似不符合应有排场。好像是时代较晚什么人，把阎作《职贡图》不一定是吐蕃使者中一人，配上隋炀帝一类人物“夜游图”凑和而成。因此是否成于阎之手笔实可疑。但这问题不是本文拟商讨的。只就“步辇”而言，得知是用丝绳一端系在杠上，一端挂在肩头，手扶杠杆行进的，应用情形是相当明确的。惟宫女衣著上身似有点不三不四，在唐代为仅见，近于孤立存在，值得研究。

(史称人民革命英雄黄巢入长安时坐在肩舆上。将不外以上几种式样。个人认为参考前三式似乎妥当些。至于《列帝图》、《步辇图》中所见，似近于宫廷中物，应用到被万千群众所拥戴的农民革命英雄入长安场面，实不大合适。目下陈列画面则似参取最早一式，即石砦山式。但如参第三式或较接近真实。)

再晚些，即传为晚唐画家周昉在所作的《宫中图》卷里所见的一个方轿式形象，却像是为封建帝王小公主一类带游戏性的东西，也可说是“凤辇”的雏形，因为杠头前端刻了个凤头(记得宋摹唐人绘《阿房宫图》中一个游船，也画作凤形)。

照史传记载，这时已开始出现“担子”，计分两种用途：一为在宫中朝见时，特赐年老大臣，作为一种特别恩宠待遇。正如清代“赐紫禁城骑马”差不多。一为出远门代替了骑马旧习惯，改用人力代马。两种“担子”究竟有什么区别，我们却近于无知。宫里应用只有《宫中图》小型凤辇可得大略印象，上远路则无图像足征。直到五代人绘画里，还是只有《游骑图》传世！(赵岩绘《游骑图》)

记得故宫八年前名画展览时，曾有一大幅金碧山水，原本即近于逸笔草草(金碧山水还无此一格)，绢素又十分破碎，且尺幅极大而景物极细，故宫专家定为“唐”，却照例并不说明什么是唐，特征何在？其实

证明非唐，倒有二特征值得注意：即一，其中过桥、入庙，到处有不少成形的二人抬轿子出现。其二，即画中人物衣冠别致，非唐非宋，多戴一种高统尖帽，为任何图像所少见，违反了凡事不孤立规律。是否较后一时高丽画？大有可能。不过对于字画时代鉴定，有的是专家“权威”，我从来少发言权，只是从制度上提提而已，疑是五代十国滨海偏霸所属作品，也还少证据。但肯定不会是唐代中原画家手笔，则从大量出现轿子可知。

因为直到北宋，燕云十六州割去后，马匹显然已相当缺乏，全靠川蜀，茶马司锦坊织锦和茶叶等换取川西北山马备军用、官用。北宋官制定鞍镫制度时，还分廿（十八?）来种，最高级为“金银闹装鞍”，官价要二百多两银子才备办，即最小的县令，“铁制银衔镫鞍具”，也还得十二两银子。史志还提到县令许可用八到十二仆从，戴曲翅幞头（一称卷脚幞头），还得知内中有个仆从，照例专扛一张有靠背可折合的交椅，把它套在颈子上上路的。留下两个画面可以作证：一个在《清明上河图》中，在开封市人众往来中，有那么一位知县和仆从出城。另一个在天籁阁藏宋人画册中，有幅题作《春游晚归图》的，明明白白也是县官“走马上任”的情景，才独自骑马，而用上八到十二个随从抬抬扛扛前后相随，正和史志叙述相合。（无知收藏家或商人，随意题个“春游晚归”，有知的“专家”，也即省事原样展出，就只这个画册里至少就有三幅名称和内容不符合，还少有人提到！）

宋代官制品官出行必骑马，但妇女出行，特别是清明扫墓，坐“小轿”已成习惯。《东京梦华录》上就记载得极详细，还说清明出城扫墓，归来必在轿前插雪柳。《上河图》就反映得清清楚楚。这像还只是中层统治阶级使用的。并始还有更简便些，切合山行的式样，即传世郭熙名画《西湖柳艇》大轴画幅里所反映的当时西湖游客所乘“四川滑杆”式的工具。传世横卷中还有个颜×绘的《钟馗出游图》也坐了那么个东西，印于波斯顿藏中国名画中，或张大千辈伪作。（这个简便式样，直到我在双溪乡下默写这个小文时，住处附近的区医院，还经常可看到由较远山村来诊病的老人，由二亲人抬扛而来。）

宫廷中，似乎也还依旧使用装备较完美的轿子，最有代表性，是传世萧照所绘《中兴祯应图》卷中的反映，已开启后来明清两代轿子基本式样。

这就是《史记》所称“山行乘檋”由奴隶社会延长到封建社会末期的历史发展。也反映长期封建社会阶级压迫的一个方面。历史本来是不断发展前进的，但经常也会在某一方面、某一地区、某种事物中，不仅会保留些封建制度残余，甚至于还反映奴隶社会制的人不当人的残余。

所以尽管商代以来，制作工艺，即已达到相当高水平，唐代因为国家养马到了四十五万匹，一般妇女出行也骑马，而全国还设有驿站官邸，因公出京上京的，都可照当时等级制度得有使用相应马匹和住处权利。但是到了近六百年的明清两朝，反而作武将的，也有出门不会骑马，只坐到四人或八人抬的“官轿”里的事情！使明清政权的贪污腐败，极端无能，终于崩溃，被人革命打倒，这个当然不是主要的，但即就这一件小事说来，也可以明白“一叶落而知天下秋”的趋势，发展，是终于积累如此如彼的种种，促进了封建皇权的倾覆，在势是无可避免的。由此引来了外侮，也提醒了人民反帝百年的各种探寻，经过种种曲折反复，终于有了毛主席创造的伟大的中国共产党，又经过整半世纪的斗争，才有了八亿人民翻身作主人的今天。

七一、七一

在极端孤寂简单乡居中，用默记方式，试写文物常识小文，今天为止，已达二十篇，暂时告一结束。把这二十个小文用作个人对于党五十周年纪念的薄礼。给人印象，若只是“毫无学术性，不过是些常识凑和”，那是完全十分对的。因为本来就“不学无术”，作了十多年说明员，对事事物物稍微有点“常识”而已。居然在七十岁后，还能把些零星点滴常识，凑和成为篇章，首先应感谢党，能在过去二十年，给我以充分机会，从实践出发，学习了二十年。而至今又还给以这么一个静寂难得的环境，把它一一写出来。没有前者，常识就根本得不到，没有后者，常识也依旧难于凑和写出来！

附　篮舆、板舆

或问，“晋南北朝史志记载可能还有个什么简便的玩意你忘了，试想想看！”

当然忘掉的还不少，一个人即绝顶聪敏，无一本书，无一个实物图，无一个形象图，这么过考，也怕难及格的。何况我这么一个公认为笨拙的人。严格的要求，是肯定不过硬的，那就得包涵包涵了。

三四十年前读《陶潜传》里，似曾提到过他上庐山应庐山高会时，由于山路高，年岁老，要子侄们用篮舆或板舆抬上山去。究竟应当是什么样子，似乎没见过。但到后北宋李公麟绘了个《庐山会图》，记得却

像个四方平板小筐筐，是子侄挑上去的，离地不及二尺，倒也方便省事。此外还有个署名《靖节轶事》的小画册，笔道细如明代尤求，也署名李公麟，好像也有那么两人有一个扁担各挑一头的办法，在行进中。稿似相当旧，但是那个篮舆似乎不会早于宋代，而且显明不像是从实用物画出的。

本文初稿于1971年夏在五七干校写成，作者当时独居湖北咸宁农村，手边无资料，凭记忆写出，未发表过。据初稿编入。

谈 车 乘

《穆天子传》称周穆王驾八骏马会西王母于瑶池之上。有无八马车出土或形象出现？世传八骏图时代多较晚。这个文件，似出于晋束皙整理太康二年汲郡出土竹简搞出来的。所以汉石刻及壁画均无反映。即到南北朝，画面上也未见到。唐代只李世民墓前“昭陵六骏”，虽反映的是他本人作战坐骑实物形象，且各有名称。装备的“五鞘孔制”且为唐代鞍具制度，见于史志。但多少或受了点八骏传说及名目影响。

个人所见，似乎还是元明人所作《八骏图》。是否由赵松雪创始，已难记忆。

传世五代人绘《汉武帝见西王母图》（或《会上元夫人图》？）并无车乘表现。只背景作瑶池水波。

诗称“六辔沃若”，又古文有“驾朽索而御六马”，可见古代必有“六马车”。有没有形象可证，或遗物出土？照诗文称引应当有。遗物似未闻发现。图像也未在汉石刻有反映。

汉代郡守似有“五马”之称，石刻和砖刻宜有反映，也没有见过。或者另有解释？不得而知。

《司马相如传》似有“不乘高车驷马，不归故乡”语。应作何解？有无形象可证？是不是司马相如文传，难于记忆。“高车”或指“高轮”或“高盖”，即车中那个高高的伞盖。蜀中近年出土汉浮雕砖即可证明。传世或出土铜鎏金水仙花式的“盖弓帽”，就是在伞盖末端，有整份出土物，数目难记忆，不过据此可知，这种高伞盖，是可撑可收的。如复原，或能个六分近似。但河南濬县卫墓出土驷车复原实物，得知西周还没有用伞盖，虽曲辕在中，旁各二马，但直衡和套马颈部之軛，彼此相互关系，如何才能达到“控纵自如”情形，模型所见，似还不大具体。报告或已有具体叙述，不妨查查。汉末两晋间还有些四马车形象，反映到绍兴出土铜镜子上。主题却是“西王母会东王公”所乘车。车作轿子式，两旁有窗，四马奔驰，后垂长长丝绸车帘。似由后面

上车。汉石刻也有同式车子，只独马。记得曹操借故把三国时著名文士杨修杀害后，曾写了个信给杨修父亲汉太尉杨彪，送了些礼物，又用他的妻子名义，给杨修母亲一些礼物，内中有一辆车子，似名叫“通明绣幰四望七香车”。名称过长，不大容易记得清楚，可能有些遗漏。照时代估计，应当和镜子上形象相近。大致只是独马。它的特点是轿子式，后面拖曳长长绣幰，还影响到隋唐贵族妇女用小黄牛驾的“金犊车”或“油碧车”。镜子上四马，或因西王母的身分，本意或许用八骏马，受画面限制，只用四马表现。另外，还有同时或晚些传为顾恺之画的《洛神赋图》所乘四马车，车后斜插二火焰边长旗，即史传所称“王者乘九斿之车”，马前两旁还各有执弹弓任保卫责任的“附马”，真正名副其实的“附马”。照画中男女人物衣冠制度说来，至早是北朝人手笔，比顾可能晚二百年或更多。因为给画中洛神着齐梁时装，男子臣仆着北朝装，此画出现事实上还可能更晚些。时代必在隋唐间，才会这么办。极可能，是隋代画家作的。因为赋中“蛟龙挟毂，鲸鱼为卫”，鱼龙形象和敦煌隋壁画反映极相近。而执弹弓附马，也是隋唐制度。记得说的是王公贵族出行时，用来驱逐拦道行人，也即镇压人民意。（后来“弹压”二字，可能即由此而出。是否这样，得问问编字典专家！）

这个“王者九斿之车”，虽不一定出于东晋顾恺之手，但是用到晋代大事件上，还是可以参考。比如说，我们如绘“淝水之战”，谢玄十二万人如何击溃了苻坚数十万人马情形，史传记载，还曾提及当时苻坚作皇帝的车驾御辂也丢失了，用这个车作参考，似比用别的合式一些。比较后些，宋初作《绣衣卤簿图》和清《卤簿图》或《南巡图》御辂都更壮观些，但不如前者时代较接近。

此前一定还有不少四马车图像，只是限于见闻，难提意见。

“执辔如组，两骖如舞”，《诗经》中所提，是否和三马车有关？

说起《诗经》，我真惭愧，也可说“读过还背诵过”，也可说“毫无知识”。因为六十年以前，记得在私塾上学时，每天温书，内中《诗经》最容易背，内容可比《论语》深得多。如“关关雎鸠”，老秀才塾师，也讲不出所以然。好奇心强，问得多些时，就得自己搬凳子，到孔夫子牌位前，伏在凳上，被狠狠揍二十板，事后还得向牌位作个揖，搬凳子自归原位。因此一提《诗经》，就联想到这种封建教育。加之时间过了半世纪多，就多模模糊糊了。好像还有个“两骖雁行”，若只重在解释字义，查查《十三经注疏》省事，如所说恰指的是三马车，图像似无反映。或许是由于我孤陋寡闻，提不出形象证据。还依稀记得《左传》上或别的提到个故事，说某马必蹶，或和三马车有关？至于两马驾的“骈车”？那倒比较容易明确。不仅用马，还有用“鹿”用“牛”

的，倒像是读书人闻所未闻。照应用说，这种两马骈车，是最容易控御的。所以孔子谈教育中的六艺之一的“御”，那驾车技术的训练，虽不明指马数，有可能只指一马。不过后来说的骖乘，似即指车旁的卫士骑从而言，如汉代四川蜀中画像砖，骈车旁二骑从，《洛神赋图》中二挟弹弓骑从而言。这种专门知识，恐得问“专家”！因为记得历史博物馆曾陈列过不少马数不等的模型车，向“专家”请教，不会错。我说的可能是“专家”不注意的小问题，是常识，是客观现实。

本文初稿于1971年夏在五七干校写成，作者当时独居湖北咸宁农村，手边无资料，凭记忆写出。未发表过，现据初稿编入。

试释"长檐车、高齿屐、斑丝隐囊、棋子方褥"

图1　北齐　陶牛车(山西太原张肃俗墓出土　中国历史博物馆藏)

北齐颜之推在他著的《颜氏家训·勉学篇》中，批评梁朝贵族子弟不学无术、浮华空疏、讲究享受时说到当时四种时髦事物："梁朝全盛之时，贵游子弟，多无学术，至于谚云：'上车不落则著作，体中何如则秘书。'无不熏衣剃面，傅粉施朱。驾长檐车、跟高齿屐、坐棋子方褥、凭斑丝隐囊，列器玩于左右，从容出入，望若神仙。……"习文史的照例必读过这篇文章。"熏衣剃面、傅粉施朱"，凡是读过《世说新语》和干宝《晋纪·总论》的，必然明白它的出处和原因。至于文中提起的四种当时社会流行时髦用具，究竟是些什么样子，又为什么原因受重视?就不大明白。字面容易认识，真实意思却不容易懂。从古书注里想办法，还是不好懂。因为如孤立引书证书，只会以讹传讹。例如注称

“长檐”即“长辕”，行动安稳云云。事实上这只是附会，长檐并非长辕！但是，如能用个较新办法，让文献和文物适当结合起来，试作些探索，千多年来疑问，虽不能说迎刃而解，至少图文互证，这几个字的含义，就有可能懂得切实具体多了。

一切事物从不孤立存在，生活日用什物，更必然上有所承而下有所启。由文物所证，已可看到自商代起始，车的造型变化过程。“长檐车”就是有长长罩檐的一种车子，从南北朝时代保留于石刻、砖刻、壁画、陶塑车辆中去寻觅，毫不费力，即可以发现一系列这种车子。拉车有马有牛，汉末《古诗十九首》中“轩车来何迟”的轩车，曹操借故把杨修杀掉后，送杨彪夫妇的“通明绣幰四望七香车”，是它的前身，而唐人“油碧香车金犊肥”的油碧车或金犊车(图1)，和“画毂雕鞍狭路逢，一声肠断绣帷中”的油碧香车。画毂绣帷，却是它的后继者。

较早形制特征，是两旁有窗，车盖高张，车后还曳个长长绣幰。由一牛到四马都可使用。汉代以来，比较穷的王公士大夫只乘牛车，到武帝后，慢慢照制度办事，马可以按等级使用。汉末好马多供军用，牛车在某些地区复流行。到晋代且转成时髦，增加华美，蹄角莹洁如玉，价值千金。它和社会上层对于老庄爱好也有一定关系。因为传说老子是乘青牛出函谷关的。魏晋以来，贵族士大夫多纨袴子弟，腹中空疏无实物，却喜作务虚清谈，爱漂亮。有的为官作宦，也凭这个得到帝王权臣宠爱。社会相习成风，不以为耻。因此“何郎傅粉、荀令薰香”反被煊染成为佳话，影响社会风气。所谓“名士”有种种不同，至于尚清谈，乘牛车，二而一，实时髦事物的两种表现，影响到齐梁，即成《勉学篇》中描绘的情形。《世说新语》记王导故事，《搜神记》叙刘幽求故事，提起的车子，人神所乘大致都属于此式。

最早式样的形成，或在汉武帝时，反映于一个小小青铜戈戟附件上，用金银错法表现仙人驾芝盖白鹿车于云中奔驰，正与汉乐府诗：“仙人驾白鹿”相合。这个美术品，目下虽陈列于故宫博物院战国艺术馆柜子中，事实上它是在河北怀安西汉五鹿充墓中出土物，很可能还是武帝东封泰山求长生不死，或文成五利在长安斋宫寿宫作法事，武帝随从执戟郎官手中物。其次式样多反映于浙江绍兴出土汉末魏晋之际青铜镜子上，是本于《穆天子传》周穆王驾八骏马出游会西王母故事而成。车中也有作西王母的。渐进到南北朝才发展成长檐车。

近年出土文物中，有一系列发现，特别有代表性的，计有：

河南邓县齐梁时画像砖墓浮雕长檐车(图2)，

山西北齐张肃俗墓彩绘黄陶长檐车，

北魏正光二年刻石长檐车，

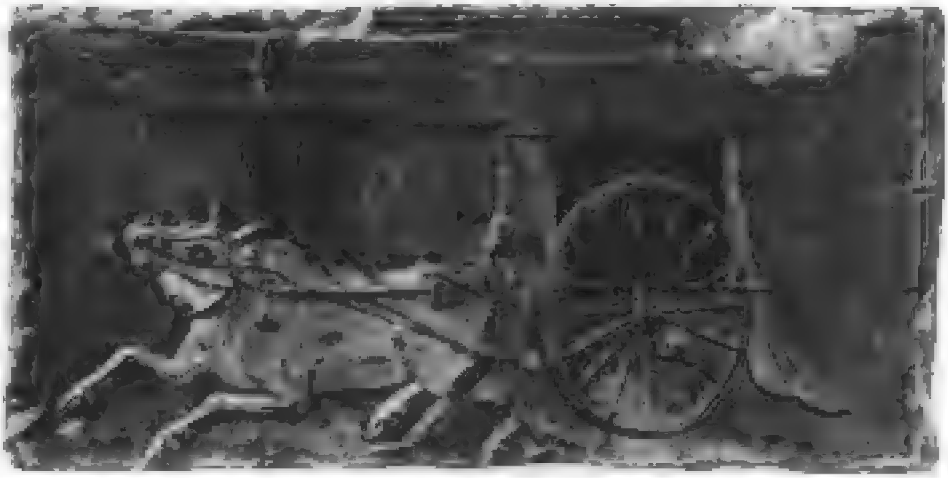


图2 魏晋南北朝 牛车画像砖(河南邓县出土 中国历史博物馆藏

图3 北魏 敦煌257窟壁画中长辕车(常书鸿摹绘)

北魏永安二年造像刻石长檐车，

敦煌北朝壁画九色鹿经故事彩绘马拉长檐车，

故宫、历史博物馆及贵州师院藏隋焦黄釉陶长檐车，

唐张议潮夫人行香图彩绘长檐车，

历史博物馆陈列唐白瓷小玩具长檐车，

此外保留在画卷上还有宋人临摹唐末五代旧稿《西岳降灵图》中长檐金犊车。车制多大同而小异。惟驾车用二牛背加锦鞯为仅见。

文图互证，我们才明白，西汉三国以来，仙人所乘“芝盖云车”和“通明绣幰四望七香车”以及南北朝时《颜氏家训》所指的“长檐车”的彼此渊源。到了唐代便是“油碧香车”、“金犊车”。一般用牛拉，西北马多的地区也还用马拉。车制特征是罩棚多作覆瓦状，长檐上翻，做得格外波俏。（真正是古典阿飞式！）车后拖曳一条长长绣幰，高轮华毂，小黄犊特别肥壮，有的背上还覆盖一片团窠锦绣，油碧罩棚间施彩绘。车旁另外有个木支架，便于在雨雪酷暑时上面另加个油布罩棚，可以使骄阳雨雪不致于直接照洒车棚，又能保护牲口。

如照晋令记载，则晋代关于车子的使用还分等级，装饰各有不同。现实材料不够具体，我们便不能再说什么了。惟知道油碧饰车和当时流行绿沉漆还必然有一定联系，却又显然还有附会谶讳说“青盖自南来”受车用青盖的影响。根据这些会通知识，我们说，从此认识了北朝长檐车的形象和所以形成的原因，就有了一点谱，不会太错。如果想要恢复几种古代车形也不会怎样困难了。

“高齿屐”应即是史传中记载谢安闻知淝水战役胜利，怀着欣喜兴奋心情，忙匆匆跑过门限时折齿的那种木屐。齐梁流行原因，也是仰慕王谢名士风流，有所效法，因之相习成为风气。一般对于屐的印象，多以为当如后世罗汉和尚脚下所穿，和近代日本木屐类似，屐齿即底板上两道横栏。历来注解也这样说。但从传世大量晋南北朝石刻画卷人物冠服形象分析，南朝贵族名士所有脚下穿的多是平底的，因此所谓“屐齿”的位置，就有了问题。可能不是在底下，指的或是前面作“ ”式向上翻起的部分。它可能起源于汉代的歧头履（长沙马王堆汉墓有出土实物可证）。到晋代才成为硬质，过门限时才容易碰折！传顾恺之《洛神赋图》一侍从所著（图4），及传世《斲琴图》一高士所著，反映得格外清楚具体。《斲琴图》历来认为是宋人笔墨，时代晚，不宜称引。但是这个画卷中生产工具是晋，用具是晋，人物形象衣冠是晋，画中主题也和晋人嵇康故事等相切合。说是顾稿虽不可靠，说是东晋南朝以来旧稿的传摹本，大致不会太错！屐齿事明代人似已提出过。这当成个问题再提出，还是有意义的。

图4 东晋 顾恺之《洛神赋图》局部（北京故宫博物院藏）

“斑丝隐囊”，隐囊即靠枕、引枕、拐枕，但是形象如何？却少有人提起过。画卷石刻中有三个形象可以参考：一在《北齐校书图》里，有个梳螺发的女侍手中抱持的，得知原来是个长鸭蛋式样子。使用时则搁在背后腰间，龙门石刻病维摩(图6)，就倚靠着它从容论说佛法！斑丝当非锦绣，必指另外一种丝绸加工，而又是当时流行的材料，惟有斑缬近似，即在碧色罗帛上扎染玳瑁斑。敦煌曾出现过一些晋代实物，花斑和南方晋代缥青瓷器上的褐斑还十分相近。斑丝是否染缬，因为当时西北毛织物还有“斑罽”，而西南夷传上又曾提及过西南出“阑干斑布”，一时还难作定论，可能性却较大。至于到后来《高逸图》一高士所倚隐囊，则显然明白，作的是唐代大团科式花锦纹样《高逸图》，虽有明代弘治间人题作晚唐孙位所绘，事实上主题人物也是从晋南北朝旧稿取来，加以拼凑而成的。即以人物形象言，主题部分即比孙位早，某些部分又必然晚。孙位既在西蜀，那会把成都出的图案锦画得不伦不类！

“棋子方褥”汉代以来，“独坐”称“枰”，可见和棋枰必相近。

图5 南北朝 邓县画像砖上执棋子方褥侍女

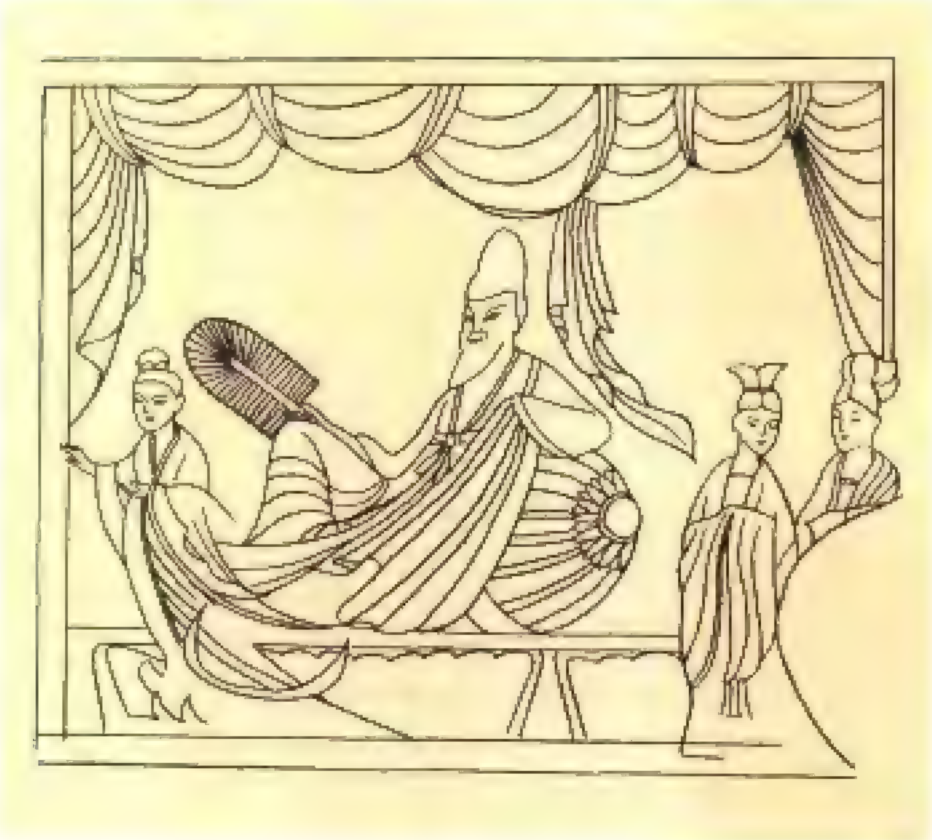


图6 北魏 龙门宾阳洞石刻凭斑丝隐囊的病维摩

即盛行用毛织物“毾㲪”、“花罽”、“细旃”类坐茵。这种毛织物历来是西北名产，价钱相当贵重，买时论张不论匹。汉代锦绣价格照《范子计然》称齐国上等细绣纹锦一匹钱二万，这种毛织物若照班固文中所说，却比锦绣还贵得多！当时也有由天竺、大秦诸国进来作五色十色的，鱼豢著《魏略》曾提起过。除榻上车上使用，又便于郊游，敦煌北魏壁画中常有反映。从《洛神赋图》陈思王身边，一个侍从手中挟持的(图4)和邓县画像砖浮雕侍从挟持的(图5)看来，得知平时是和棋局一样折合起来，便于随身携带的(《斲琴图》中则作成小卷，应是虎豹皮作成的)。照形制说宜称“棋局方褥”。另有花纹或称“棋子格方褥”才合。因为晋代贵重丝绸称“七彩杯纹绮”，实物虽不得而知，杯纹多指连续方胜而言，花纹得名是因为和羽觞形象近似，一般常作“◇”式，连续起来即成为棋子格图案。若原文称棋子不误，则当指团花而言。西汉以来普遍应用柿蒂纹作装饰图案，空心砖部分装饰花纹和丝绸不可分，即有作棋子格中加柿蒂的。若重叠柿蒂即成团花，山东沂南汉墓藻井，即印有平棋格子中加这种团花的材料出现。比洛阳北朝龙门石刻洞窟顶部格子团花还早三百年，唐代团窠锦由之发展而出，成为主要锦纹。或作小团花，也有可能。唐代敦煌壁画尚多团花坐毯或舞茵。又流行方尺铺地团花砖，显明还是由仿照地毯舞茵作成！

为什么我们把颜之推这几句话看得那么认真，不怕麻烦，来寻根究底，有无必要？读书明大义即得了，必求字字落实，将不免引人走入歧途，迷不知返。这种看法对于一般人说来是对的。但是就一个博物馆工作者说来，如论文物制度，却有必要对于它知道得比较扎实全面一些。文图互证也会有错误时，文物见闻有限，更容易弄错。但私意结合文献和文物来找问题，终不失为一种新的研究文物方法。一面可望把文献记载到的事物，弄的比较明确清楚，一面也可望把许多文物，固有名称和这些器物本身历史衍进弄清楚些。并由此得知，一切生活器用绝不孤立存在，既不能凭空产生，也不会忽然绝踪。用联系和发展上下前后四方求索方法，去研究文物中丝绸、陶瓷、家具、字画和铜、玉、漆、竹、牙、角器等，必然可以使我们得到极多便利，过去许多不易着手的问题，在这种新的认识基础上，都能够理出一些头绪和相互关系。作文物鉴定就比较全面。作陈列说明和陈列所需要的历史画塑，编排历史戏剧、历史电影、历史故事连环图，使用有关材料时，也就比较能作得有根有据，不至于胡说凑和！

上面谈的不过是几件古代日常用具，从文物常识出发的一点体会。如一个思想水平高，史部学知识又扎实的专家通人，或学习历史充满雄心壮志的年青朋友，肯打破传统读书习惯，能扩大兴趣来充分利用一下

近十多年全国出土文物和博物馆原有的收藏，且善于把文物与文献结合起来，进行广泛而深入的研究。这自然比单纯引书证书麻烦，而且不易一时见功。但不下点狠心，搞个十年八年或更长时间，是不会有什么显明效果的。我相信，世上应当有不怕麻烦的年青人，敢于学习、认真实践，必会从中明白一系列前人不易明白的问题，使得仿佛静止的过去历史，有可能重新恢复它原有的活泼面貌。这对于新的文史研究定会有意想不到的发现，把我国的历史科学大大推进一步。

1965年3月写，1980年5月改于北京

本文曾收入商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》一书，于1986年5月出版。现据此文本编入。

扇子史话

扇子，在我国有非常古老的历史。出于招风取凉、驱赶虫蚊、掸拂灰尘、引火加热种种需要，人们发明了扇子。

从考古资料方面推测，扇子的应用至少不晚于新石器时代陶器出现之后，如古籍中提到过“舜作五明扇”。但有关图像和实物的发现却较晚。目前所见较早的扇子形象是东周、战国铜器上刻画的两件长柄大扇，以及江陵天星观楚墓出土的木柄羽扇残件。从使用方面看，由奴隶仆从执掌，为主人障风蔽日，象征权威的成分多于实际应用。

战国晚期到两汉，一种半规型“便面”成为扇子的主流。其中以江陵马山楚墓出土、朱黑两色漆篾编成的最为精美。便面一律用细竹篾制成，上至帝王神仙，下及奴仆烤肉，灶户熬盐，无例外地都使用它。

魏晋南北朝时期，“麈尾”、“麈尾扇”、“羽扇”及“比翼扇”相继出现。“羽扇”前期本由鸟类半翅制成，后来用八羽、十羽并列，且加了长木柄。“麈”是领队的大鹿，魏晋以来尚清谈，手执麈尾有“领袖群伦”含意。“麈尾扇”传由梁简文帝萧纲创始，近于麈尾的简化，固定式样似在纨扇上加鹿尾毛两小撮。“比翼扇”又出于麈尾扇，上端改成鸟羽，为帝子天神、仙真玉女升天下凡翅膀的象征。

隋唐时“麈尾”虽定型，但使用范围缩小。“纨扇”起而代之，广为流行。“纨扇”亦即“团扇”，主要以竹木为骨架，制成种种形状，并用薄质丝绸糊成；历来传说出于西汉成帝 （前32～前7年）朝。南北朝时，纨扇扇面较大，唐代早期还多作腰圆形，近乎“麈尾”之转化。唐开元、天宝年以来才多“圆如满月”式样。纨扇深得闺阁喜爱，古代诗词中多有反映，如“团扇、团扇，美人并来遮面”，“银烛秋光冷画屏，轻罗小扇扑流萤”，“团扇复团扇，奉君清暑殿，秋风入庭树，从此不相见”。藉团扇刻画出少女种种情态或愁思，可见扇子的功能已大为扩展。

宋元时期纨扇尽管还占主要地位，且更多样化，但同时也出现另一新品种“折叠扇”，即折扇；一般认为是北宋初从日本、高丽传入的。南宋时生产已有相当规模。但扇面有画的传世实物连同图像反映、画录

记载，两宋总计不到十件，元代更少。这种情况也许因当时多用山柿油涂于纸面做成“油纸扇”，不宜绘画，只供一般市民使用；或与当时风习有关，虽也有素纸“折叠扇”，但只充当执事仆从手中物，还不曾为文人雅士所赏玩，因而尚未成为书画家染翰挥毫的对象。元代山西永乐宫壁画，保留了大量元人生活情景，“折叠扇”仍只出现于小市民手中。

到了明代，折扇开始普遍流行，先起宫廷，后及社会。明永乐年间，成都所仿日本“倭扇”，年产约两万把。早期扇骨较少，后来才用细骨。扇面有加金箔者，特别精美的由皇帝赏给嫔妃或亲信大臣，较次的按节令分赐其他臣僚。近年各地明代藩王墓中均有贴金折扇及洒金折扇出土。浑金扇面还有用针拨画山石人物的，极似倭扇格式。也有加画龙、凤的，可能只限于帝后使用。至于骚人墨客等风雅之上，讲究扇面书画，使之更近于工艺品。当时的川蜀及苏州都是折扇的主要产地。折扇无疑已成为明代扇子的主流，影响到清代，前后约三个世纪之久。

歌舞百戏用扇子当道具，也是由来已久。唐宋“歌扇”已成为诗文中习用名辞，杂剧艺人不分男女腰间必插一扇；元杂剧中扇子已成为必不可少的道具，习惯上女角多用小画扇，大臣儒士帮闲多用中型扇，武臣大面黑头等则用白竹骨大扇，有长及二尺的。演员借助扇子表现角色的不同身份和心理状态，妙用无穷。剧目和文学作品中也有以扇为主题的，如“桃花扇”、“孙悟空三借芭蕉扇”、“晴雯撕扇”等，可见其影响之大。

折扇外骨的加工，明代已得到极大发展。象牙雕刻，螺钿镶嵌，及用玳瑁薄片粘贴，无所不有。但物极必反，不加雕饰的素骨竹片扇也曾流行一时，甚至一柄值几两银子。清代还特别重用洞庭君山出的湘妃竹，斑点有许多不同名称，若作完整秀美“凤眼”形状，有值银数十两的。至于进贡折扇，通常四柄放一扇匣内，似以苏浙生产的占首位。

清代宫廷尚宫扇，包含各种不同式样。雍正四妃像中，即或执折扇，或执宫扇。宫扇一般式样多为上宽下略窄，扇柄多用羊脂玉、翡翠、象牙等珍贵材料加工而成，扇面还有用象牙劈成细丝编成网孔状的，这实在只是帝王的珍玩，已无任何实用意义。

至于农人，则一律是蒲葵扇，雍正《耕织图》中，他本人自扮的老农也不例外。高级官僚流行雕翎扇，贵重的有值纹银百两的，到辛亥革命后才随同封建王朝覆没而退出历史舞台。后来京剧名角余叔岩、马连良扮诸葛亮时手中挥摇的雕翎扇，大约从北京的前门外挂货铺花四五元就可买到。

本文曾发表于《人民画报》1987年第8期，署名沈从文。现据发表文本编入。

明代的灯市和灯

我住处离灯市口只一站路，平时去西城或过文联大楼，经常得在灯市口西头下车或换车。每当岁暮年末时，总不由不联想到这地方三四百年前元宵节日灯市的盛况。不过四百年来，许多事都已物换星移，即再善于联想，也不易体会得出当时情景，特别是《帝京景物略》和《日下旧闻》，都谈起过灯市种种热闹处，《宛署杂记》中民风土俗部门，也简略提及元宵游灯市事情：

> 每年正月初十起至十六日止，结灯者各持所有，货于东安门外迤北大街，名曰“灯市”。灯之名不一，价有至千金者。是时四方商贾辐辏，技艺毕陈，珠石奇巧，罗绮毕具，一切夷夏古今异物毕至。观者冠盖相属，男妇交错。近市楼屋，赁价一时腾踊，非有力者率不可得。十四日曰“试灯”，十五曰“正灯”，十六曰“罢灯”。

记载虽然简略，实简而扼要，依旧可以得出一个轮廓，可以知道如下一些事情：一、这里新年灯市实由正月初十起到十六止，一共七天，主要当是中西百货毕呈的商业贸易，正式观灯只三天，由十四到十六。当时灯市在八面槽一带，游人齐集游玩，看人看物，不仅观灯，还来买灯。灯的品种极多，供各阶层需要，作得特别精巧的，价值上千两银子一架。市面十分闹热，各种摊贩和专卖高级工艺美术品古物文玩珠宝首饰的，古今中外应有尽有。为了观灯趁热闹，有钱有势的人家，还出大价钱把附近一带人家楼房出大价钱预先租赁下来，不是强有力的还得不到。

另外“走百病”条还说起这些日子正阳、崇文、宣武三门都不关闭，通宵任人往来。“放烟火”条且说起烟火名目到百种，最奢侈讲究的是那些皇亲国戚贵族家，有集百巧为一架，分四门次第传放，通宵不

尽，一赏达数百两银子。关于正阳门的晚闭早开，民国十年以后，记得还有这个规矩。但据宣统时人作的《京华百二竹枝词注》，却得知直到清末，还是上灯即闭，所以当闭门时，行人车马奔竞，十分忙乱（还和唐人小说《李娃传》故事里提到的当时长安制度相近）。宣统时才破例开放，不再关闭。大致是便于乘火车的上下。辛亥后瓮城拆除，另改二便门进出，不知何时又有关闭。《宛署杂记》成于万历二十二年，这个叙述至少反映了四百年前后北京年节灯市景象一部分。

胡应麟《甲乙剩言》，还说到当时所见一种巧作灯，全用鸡蛋壳作成的。

> 余尝于灯市见一卵壳灯，皆以卵壳为之，为灯、为盖、为带、为坠，凡计数千百枚，每壳必开四门，每门必有棂、拱、窗、槛，金碧辉耀，可谓巧绝。然脆薄无用，不异雕冰画脂耳。悬价甚高，有中官以三百金易去。

这种好看不合用的玩具灯，能出钱买去的自然多是封建帝王身边有权有钱的太监。明代政治上的腐败和权臣官僚贪赃纳贿，在近古历史上是格外显得突出的。政府的大权，又多掌握在一些太监手中，例如西山一带许多庙宇建筑，当时就多是用来作为四季游息变相别墅的。正如王廷相在他作的《西山行》七言歌诗中所写的：

> 西山三百七十寺，正德年中内臣作，华缘海会走都人，碧构珠林照城郭。忆昔武王倦机务，金马门前有权竖。卖官何止金为堂，通贿能令鬼上树。六边将帅多奴贱，未挂兵符先见面。文官琐细不值钱，镇守监枪动千万。熏灭气焰侔天子，嘘之者生啐即死。眼前变故如翻掌，有贿方能保无事。……人间富贵尔所有，不虑生前虑生后，高坟大井拟王侯，假藉佛宫垂不朽。凿山九仞平如席，殿阁翬飞照云日，已请至尊亲赐额，更为诸僧求护敕。……土木横起西山妖，忍见苍生日憔悴。

所以一个太监花三百银子买一件鸡蛋壳作的巧作灯，应当是极其平常事。当时元宵灯彩，虽集中在灯市口一带，事实上这个节日是普遍全城，由宫廷到四城的。主要灯彩自然在宫廷里。明代人薛蕙，作的《元夕篇》，关于宫廷情况有这么叙述：

元宵明月满蓬莱，春色先从上苑来，千门宛转银屏隔，万户参差金锁开。千门万户连双阙，彩女新装踏明月。……此时天子盛遨游，离宫别馆足风流，才开凤岛张灯架，更起鳌山结彩楼。……万烛翻疑白日光，千烛却乱春星色。……御仗层层锦绣围，广场队队鱼龙戏。

王侯贵族家里，竞奇斗盛，也仅次于宫廷：

金张许史斗骄奢，金灯玉带剪春纱，鸳鸯比翼玫瑰树，翡翠双栖菡萏花。龙膏凤炬列千行，蕙火兰烟白合香。

一切形容都重在描写封建统治者连亲带眷的奢侈豪华无以复加。厌倦了歌舞弹唱，吃的醉醺醺的再去游灯市，但见妖童倡女，到处来去，真是“粉色偏从月下明，衣香故向风前起”，游兴未阑，不觉已经天色大明！

当时最引人兴趣，中上层人家都以得到这么一件认为时髦的，大致还是云南作的料丝灯。杨慎《七修类稿》，曾说及它的出处和作法：

料丝灯出于滇南，以金齿卫者胜也。用玛瑙紫石英诸药捣为屑，煮腐为粉，然必市北方天花菜点之方凝，而后缫之为丝，织如绢状，上绘人物山水，极晶莹可爱，价亦珍贵。盖以煮料成丝，故谓之料丝。李西涯以为“缭丝”书之。

据这个记载，可知明代料丝灯，实是玻璃丝织出绢状，上绘山水人物。杨慎曾斥谪云南多年，说的必比较近实。明代云南出围棋子，全国著名。出雕漆，嘉万时北京剔红制作，一反永乐宣德张德刚包亮旧法，不再采用不露锋棱的圆剔技术，一变而成锋棱毕呈如斧削刀砍技法，且影响到清代近三百年制作，即由于受云南剔红刻法有关。至于云南大理石应用于桌椅床榻，唐代虽已有“文石”记载，也以明代应用较广，若加上料丝灯的出产，已共达四种。当时黑白围棋子，剔红漆器，和大理石床榻桌椅，还可从故宫、历博和国内其他公私收藏中发现，惟料丝灯我个人还无福分开眼。历史博物馆、故宫和颐和园，是目前北京公共机关收藏宫灯种类最多的单位，前后曾看过许多种不同材料不同式样，只有故宫所藏一种直径尺余球形明角料灯，知道可算得是明代的新发明，

在玻璃灯未流行以前，曾成为一时髦事物。其余还有几件十二面圆角形四角悬着长长丝穗纱糊挂灯，和宋明灯笼锦式样还相差不多，另外还有些巧作纱灯，和画中巧作灯相近，其余多是清代制作。另外一时又曾在古董铺看到几件和虾须帘相差不多细玻璃柱竖列编成棚的灯屏，有经无纬，虽和杨慎说的料丝灯织成玻璃绢情形不尽相合，大致还是属于料丝灯一类。从灯沿用料和花纹分析，实产生于明清之际。技术进展，或许还是苏浙工人贡献较多。因为琉璃灯的制作，南宋临安和元明苏州，前人笔记即多已道及。如当时杂记记朱家灯就说起过：

陇西卖药朱家灯，号天下第一，以琉璃为诸物之形。

又范至能诗注：

吴俗元夕，坊巷以连枝竹缚洞门多处，数十重，每里门作长灯，题好句其上。以生绢糊大方灯，图画史册故事。又小衮灯，时掷空中。又有大衮灯。又鱼灯，琉璃壶瓶贮水养鱼，以灯映之。又万眼灯，以碎罗红白相间砌成，多至万眼。又琉璃球灯，每一隙映成一花。又以绢或琉璃为官府名额灯映之。又船灯，夹道陆行，为竞渡之乐，谓之划草船。又水戏照心灯。又莲花灯，栀子灯，葡萄灯，犬灯，鹿灯，骑灯，月灯，桥灯。

杨仪《垄起杂事》则称：

元夕张灯，城中灯球巧丽他处莫及。有玉栅灯，琉璃灯，万眼罗，百花兰，流星红，万点金。

本文作于1963年，未发表过。据原稿编入。

埋藏了两千三百年

河南省文物工作队最近在信阳发掘的木椁墓，属于古楚国一个贵族，距今约有两千三百年。墓里的八百多件器物，由于封闭严密，有些还和新的一样。那些极易毁坏的竹木丝绸，有一部分还极其完整。几件精细的刀锯，各用木鞘保护，抽出时还如庄子说的“新发于硎”。十三个青铜编钟，挂在原来木架上，还能发出清朗正确的响声。几件金银镶嵌的珍贵工艺品、一件彩绘金银漆画案和一个木雕彩绘镇墓怪兽，都还光彩照人。这些器物对于研究我国长江流域社会史、文化史和工艺美术史都提供了丰富重要的材料。

发现的刀、锯等工具系同放在木箱里，和部分竹简邻近，可能属于古代削治文书的工具。竹简上共约一千五百字，详细记载墓葬器物，可以用来对照墓存文物的名称、种类、数量和用途；有些文字难于认识，又可参考实物，得到正确解释。简册附近还有一个青铜火盆，盆内满置木炭，它证明了这种形式的铜盆是火盆，并非食器。墓中还发现一具卧榻式木器，如真是床榻，就是目前唯一的古代卧具的完整形象。

楚辞的“招魂”中，有很多关于社会风俗、文物制度、生活起居的描写，历来文字注解都难于透彻。“招魂”本为安慰死者亡魂而作，如把它和这次发掘的墓葬联系研究，便可发现彼此关系十分密切，可以互为印证。

春秋战国之际，楚国占有长江中游大部地区，是一个强有力的大国，拥有丰富的金属工业资源、农业产品和优秀技术工人。在这个历史阶段，楚国物质文化的高度发达，是十分明显的。文学中的楚辞还影响到许多汉代大作家。惟自楚国灭亡后，关于它的物质文化记载不多，这就使后代在研究楚文化成就时不易加以正确估计。直到近三十年，特别是解放后八年，由于长沙楚文物的大量出土，我们对这一时期长江流域的文化以及楚、蜀、越文化的彼此影响才有了初步的了解。这次信阳楚墓文物的发现，无疑会把这项研究工作推到一个新的阶段。

本文1957年发表于《人民画报》第12期，署名沈从文。据发表文本编入。

读长沙马王堆一号汉墓发掘简报

近读《文物》特刊载出关于湖南长沙东郊一座西汉初期墓葬的文物简报，据图像和另外部分实物所见，虽只是其中文物一小部分，对我们工作而言，就显明提供了极其重要十分丰富新鲜的内容，可以得到非常有益的知识，和多方面的启发。因为就历史时代说，是在秦汉之际，中国社会由春秋战国的长期的分崩割据，残酷战争，到秦统一，完成了封建社会制第一阶段，而进入第二阶段的前夕。生产关系，社会组织，都起了较大变化，而有了个更新的布局，影响到后来二千年历史发展重要过渡期。向文献探讨，文史学者虽从各个不同角度，都提出了相似意见，证明楚国在政治上虽已不存在，而文化上的楚思想和文学，艺术上的楚歌楚舞，还深深影响到西汉社会的各方面，占有相当大势力。“楚虽三户，亡秦必楚”，指的虽重在军事上的胜利，同时也依旧反映了人民思想意识的信心以及物质力量的存在。但试从具体文物去探索，却可以说，还近于一个“空白点”。所有知识总不够具体，显然不合当时社会的现实。这一回的新发现，就正好为我们填补了文物中的空缺。据专家顾同志估计，楚文化的主要部分，或许还在江汉间，即早期的襄、樊，中期的江陵、荆州，和晚期的寿春。这个意见我觉得实相当深刻。目前为止，襄樊武汉一带虽还没有重要发现，但新的发现将是迟早间事。因为才符合春秋以来楚国势力日益扩张，进窥关中，转入中原，由争盟主称霸而进一步自封为王的情形。而长沙比较偏南，只近于竹、木、丹、漆、金属原料的补给地。证以解放前寿州李三孤堆数以千计的大型青铜器的发现，解放以来信阳楚墓的发现，和江陵特别出色惊人的新发现，无一不闪放出古代劳动人民在物质文化上成就的强烈夺目的光辉。才像是以屈原为首的楚文学的社会背景和物质基础。长沙既非楚国政治上的中心，照古代社会习惯，也就算不得(且不可能)是文化上的中心。但无疑在历史上某一时期，却是个经济上的中心。特别是军事装备的中心。古称楚设“铜官”于岳阳，开炉铸铜。证以近年在长沙一带出土青铜兵器种类之繁多，制作之精美，以及日用器物中青铜镜子工艺上

的突出成就，在七国间即可谓首屈一指。又因西楚境内富有丹漆和黄金原料，所以楚国工人才能充分利用这些原料，制造出无比精美华丽的彩绘兼金银绘饰的各种漆器。特别是如前数年信阳长沙出土的笭床棺板，和新近江陵出土的彩绘透雕小木座，和大型石磬，工艺上的水平，都显明突出。艺术上的风格独具，它的普遍影响，在当时或许比楚文学更先走一步！

至于墓葬制度的谨严，和随葬文物种类之繁多，且为我们研究中国古代文化史提供了种种新线索。特别是解放以来，在湖南境内醴陵、常德、零陵都前后发现大量商代精美铜玉器物，更给我们以重要启发。只泛说可能是逃亡奴隶主所有物，似少说服力。二千五百年前，孔子就说到周因于殷礼，文献多已难证实。在中原地区后来墓葬中，得不到比较明确印象处，在楚文化面貌中，或许还能寄托以较多希望，值得国内治文史艺术专家学人，给以应有的重视。

我们甚至于可以说，丹漆的应用，还大有可能，是由于原料生产地的楚国工人，由于首先熟习它的性能和功效，以及在艺术应用上的熟练理解，后来才为殷商统治者所占有并加以发展的。这种估计和传统习惯迷信的“文化出于中原”的说法矛盾过大，所以还有待进一步地下出土新材料才能证明。据个人私见，最有希望的地点，应当是朱砂原料产地的湘西凤凰县属接近黔边的“猴子坪”，和“大铜岔”。那地方照理可望发现商代的生活用陶器和石铜工具，同时还会发现战国时较大冶炼水银遗址的。（1956年我还湘西时，就听本县一博学多闻田星六老先生说过，离猴子坪约二十里的“凤凰营”，比凤凰县设制早得多。那里有一大片平坝田围绕四周，清末曾出过商或西周铜器约四十件。小小石头城堡里又发现过唐开元钱。认为必是古代设官掠夺丹砂的一个据点。我觉得这话也很有见解。）

屈原作三闾大夫，据史注三闾指屈、景、昭三大族。楚国任官必宗亲子弟，三大族除了当时在政治上占优势外，还必然在经济上也占绝对优势。屈原当时作的“宪令”，或许就和当时楚国封建宗亲循序作官有关，而屈原的职务，在另一方面说，或又与“主管宗八府”事宜相近。因个人不学，所说或近于胡扯。但秦汉政府从政治着眼，为了强干弱枝政策的实行，一再用法令迁徙齐属诸田，楚属屈景昭（还有怀氏）诸大族及高赀于川蜀、关中或长安充实诸陵，则明确反映楚诸族经济势力，直到秦汉时，还依然存在，对于政治上有一定影响，事情却极显明。

本文作于1972年夏，未发表过。据原稿编入。

谈谈敦煌壁画工艺问题

——有关工艺技术和材料一点商讨

一、壁画是分工合作完成的

中国粉平彩绘，有个传统好底子。《论语》说“绘事后素”，“素以为绚”，都和绘画的布彩施工过程有关。孔子时代既引用它来作礼乐政事比喻，照以浅喻深习惯，可知道这些随同阶级社会封建制度而发展的土木文绣工艺技术，必为当时人常见习闻。《周礼·冬官》谈设色之工，画绘二者分职，和当时其他工艺相合。一器一物，都是集体创造的。认识敦煌壁画，因此也不必以缺少画人题名为憾事。一堵壁画照例必经许多劳动人民来共同努力完成。如能就作风考查，和千六百年来著名画迹叙录相参证，得到它的发展的特征，比作者个人姓名实重要多多！因壁画制作习惯为合作分工，唐代伟大画家如吴道子，当时作画也就只起稿，着色另外有人。唐张彦远《历代名画记》即说：“吴生每画落笔便去。多使(翟)琰与张藏布色，浓淡无不得其所。”如不得其人？许多名画自然即被损害了。美术史提及的“吴装”淡着彩，就是这种原因。在纸绢上画不着色，虽和粉本传摹有关，来源比较古，晋顾恺之所见即有白画。但高手名笔，壁上的素描，必然和这个因分工而慎于施工布色问题有关。

二、壁画是中国本来进步工艺技术，也不断吸取外来新方法

从历史文献和现存实物参证，至少在战国初年彩画艺术就已达到极高水准。秦汉之际因生产工具已到铁器大量使用，随同中古封建社会制度的进展，生产力解放并提高，有区域性资料交换方式扩大，在封建社会常用器物方面，都得到充分表现。土木彩绘也必然得到种种不同发展，以及对于外来新技术风格不断的溶化吸收。《鲁灵光殿赋》，即说

到建筑时有外国工师参加。《大招》、《七发》、《两京》、《三都》诸赋，同把宫室彩饰文镂，当成中古时代上层封建文化象征。词赋文字虽易涉夸侈，美言不信。但《史记·封禅书》、《汉书·郊祀志》等等记载，当时因政治和巫风迷信而作的土木兴造，却从近五十年地下实物发现，已经逐渐证明。

《楚辞·天问》篇叙屈原于楚先王公卿祠堂，见种种画像，因呵而问之。史称秦灭六国，仿画其宫室于咸阳北坂。或绘历史神话，或写眼前现实，无疑都需要镂泥敷彩而成。这些古代彩画，内容作风已不易明悉。但文化史的研究，从发展上常可得到个相关一致性。如以楚秦战国时代的铜器、玉器、漆器、陶器花纹和当时文章词藻联系比证，却可推想当时之壁画用色必异常华美明快，作风则兼细腻和豪放。特别是近三十年汉魏古墓壁画的发现，证实了中国这部门艺术的成就，足称优秀特出，且给我们一种明确印象，即这种彩绘作风，可能比已成定型的武梁石刻，来源还较早些。一脉相传应当数敦煌画《神车游猎图》一格。敦煌壁画虽成于第四五世纪，实从中国这个优秀传统得启示而有发展。特别重要是朝鲜和中国东北辽阳古墓中的壁画，共同说明一个重要问题，即二千年前中国政治所及范围，物质文化也必然同时达到。这一点对于敦煌壁画的研究认识，意义更加重要。

敦煌设郡于汉武帝时，正是中原巫术神仙空气十分浓厚时。服药求仙传说，虽出于战国以来齐鲁方士对海上三山的向往，可是到汉代神仙中重要角色西王母，却来自西方昆仑山中。传说王母所在有金堂玉室，璇台九重。神话传说即虽多驾空造作，必有个社会背景或物质根据：一为西域文化早已成熟达到一个高度水准，二为西域巫风实源远流长。敦煌设郡原因，政治意义重于经济意义。但当时不设郡于地理条件比较良好的安西，却设于敦煌，又似乎另有目的。是不是莫高窟本来就有个仙佛不分时代的宗教艺术底子?就是个可疑问题。以个人愚见，石窟先于设郡而存在是可能的。或设郡不久，那地方即本于《史记》所谓仙人好楼居说法，有了许多石窟，反映的是中原盛行的神话仙话，及当时胡巫的宗教仪式场面。时间早可到司马迁作史以前，晚也应当在东汉窦太后信黄老和桓帝祠老子时。海上三山诸传说，周穆王乘八骏马游猎会西王母，西王母瑶池赴宴等等故事画，都可能表现于洞窟初期壁画中。因为东王公西王母传说反映到铜镜上，是这段时期。铜镜中的神人怪兽和铭文内容，与佛经中降魔变故事发生关联是这段时期。铜或带釉陶器博山炉上，透空浮雕的蓬莱三山和仙人神兽，也产生于这段时期。三世纪书家索靖，在莫高窟壁上题名“仙岩”，必有所见而云然。而见到的应当和列仙传图有些关系，和西王母有些关系，也和初期西域宗教画有些

关系。因此敦煌壁画年代，照目前极谨慎估计，虽说只是公元后三四世纪才产生，但从历史全面检查，及其他器物比较推测，实有早到公元前后即已产生可能。现存壁画中有用楚辞和西汉人辞赋所常用的神人仙真作主题，驾云乘虹，龙车凤辇，充分反映汉代巫风的，性质特别重要。它是唯一可为上述种种假定作证，并进一步理出新问题的遗留物。旧记又称晋明帝曾绘有东王公西王母图。敦煌隋代壁画中，尚有纯汉式画龙车凤辇数种，私意和唐宋所传晋明帝画风格必有些关联，或二而一出于同一粉本。

这些推测和假定，不可免会有错误，但对于敦煌画的认识和进一步研究，无疑大有帮助。现存各洞窟主题画，虽照例是佛经故事，不能超过三世纪时代。但附属部分，如藻井、边缘花式图案、建筑物、车马云树作风，以及杂画题材内容，中国画法影响格外深。直到唐代洞窟画中，还随处可以发现纯汉代画风。所以我们说，敦煌圬泥彩绘的工艺技术，大部分还是中国本有的，这种说法是不会大错的。

三、在技术上或材料处理上有无外来东西

彩绘只是土木工程中一部分，但无疑是相当重要部分。从《考工记》到《营造法式》谈彩绘，前后相去约千五百年，可见出这部门工艺实一脉相承，又不断有新发展掺和和补充。这是极自然的。《鲁灵光殿赋》称“胡人遥集于上楹”，这种外国工师势必要带来许多新技术新作风的。也有可能指的是楹上作胡人画像，却证明外来影响之早。

书称彩绘敷色，胶漆油各有需要，缺一不可。胶有种种不同，用处也因之而不同。漆有生熟，合色施工另有专书。朱遵度《漆经》成于宋代，《髹饰录》传述时间虽晚出元明，方法实极早已用到。炼合桐子油在彩绘作亦重要，因为即属于漆器制造，《髹饰录》谈“复髹”罩色，就得用油处理。胶漆使用通是周秦以来传统技术，炼油方法也应当和它同时。这种油历来指的都是桐子油。

但《北齐书·祖珽传》却称：珽善煎“胡桃油”，用以涂画，为当时时尚。颜之推家训省事篇也说起他自己年青时好事，能煎炼胡桃油，且把它和鲜卑语并提。方法显然是外来的。这种油料如何制造，又涂画到什么东西上去?不曾有人注意过。

私意既然是一种时尚风气，和本有的战国以来红黑对照的髹漆方法必不同，也和本有的彩画不尽同。它的用途只有两种可能：一、新式髹器上的绿沉金银绘，及半透明的胶状髹绘。二、作新从外来的壁上或布上的佛像画。

战国和汉代漆器的作风，用料，我们大体已经明白。基本色调是红黑对照，本质多夹纻和木胎。虽还有在陶器上加髹的，数量并不多。魏晋以后，漆器还在大量使用，但极少实物可证。文献记载有关晋代漆器种类多而禁令严，一面可见生产技术还在继续提高，一面又可见一般人必不容易得到它。晋《东宫旧事》记宫廷髹器名目，一部分似汉魏以来常用，一部分却是新产品。其中有油画金装箱箧，金花油画熏笼，和貊炙漆盘诸物。新式髹法施用到这些器物上，大有可能。竹制筐笼早见于甲骨文字，是自古有之，并不出奇。惟竹器上作金银绘饰，以及晋六朝以来贵重一时的绿沉漆，作法式样却是新的。应当和煎涂油料有些关系的。

金银绘和绿沉漆出于广南或传自海外，时间约在西汉或东汉末。但现传器物有鎏金错金却无描金。《西京杂记》提到的多些，因此把它的使用放在汉末比较合。绿沉漆则必在魏晋之际，元嘉中刘祯奏韦朗在广州刺史任上作绿沉漆屏风二十四合可知。北史张彝传有绿沉铠一领，原来甲胄也用到它。貊炙漆盘当时大致和酪饮可以相配，统为仿效西域羌胡或大秦诸国生活作风而成的时髦物。史传常称西域诸国器物欢喜用金银彩饰，貊盘如为形制别致，或应如历史博物馆陈列河北景县出土之高足承盘，因为同时出土有一式小足碗，尚近于后人所称奶子碗。如为纹饰别致，很可能即后来犀毗剔红式漆器。因为现存剔犀漆器，主要花纹多为剑环云如意，虽认为宋明出产，其实和宋明一般工艺花纹绝少联系。这种花纹只有魏晋这个时代器物纹案常用到。又彩漆中有斑犀一格，即后世之虎皮漆、波罗漆，也可能即出于貊盘本来纹案。由战国以来之师比头廓落带剔雕方法转用到剔红雕漆上，不应当自宋代凭空产生，说来自魏晋旧法实较合。日人大村西崖，作中国美术史，则认为晋六朝时中国人能将蜜陀僧调油作画（蜜陀僧，为天然一氧化铅矿物，用作熬炼熟桐油之催干剂，非直接调油——王矜注），指的或是氧化铅调配彩色胶料髹饰，如现存日本六朝小佛龛玉虫橱子一部分涂画方法。祖珽、颜之推等学习过的煎炼油料，更有可能是用到同类问题处理上的。

《历代名画记》称："古画皆用漆姑汁，若炼煎，谓之郁色，于绿色上重用之"。漆姑汁出于漆姑草，似即现在还使用之毛绿，当时绿髹器即用到是可能的。并谓经久不剥。这所谓画，或指绿髹彩绘，或指土木彩绘，是一样要用油调处的。佛像布彩史称创自晋时戴逵父子。土木装銮必需用油，南方历来用桐子油，如北方北朝时代外来的新法是用胡桃油，原料究何所指?是我们日常吃用的胡桃仁?还是现在南中国生产的油桐子?油桐子唐代名罂桐子，现代俗称油桃，是否北朝人当时即称油桐子为胡桃?祖颜二人所煎炼的恰是油桐子的油和氧化铅掺合，来作料

器状半化合物，方法刚传不久，所以称为时尚？

还有记载时间虽然比较晚，却可为这问题提出一种新资料，即邓椿《画继》，称“西天中印那兰陀寺僧作佛像，以西天布为之。涂五彩于画面，以金或朱红作地。谓牛皮胶为浊，故用桃胶合柳枝水，甚坚渍。中国不能得其诀。”明说方法自外来，且画法为金或红地，用的是桃胶代牛皮胶。称引为旧语，反映问题也即是晋六朝佛教艺术转用到中国墙壁和纸素绘画上极广泛时。这桃胶和胡桃油，同用于画上。如系漆画，必然和绿沉金银绘有关，和犀毗中的斑犀剔犀有关。如在壁上作画，最先应当用到敦煌和西域其他各地壁画上，试验成功才转入中原，称为时尚。

就现在魏隋壁画看来，一部分色泽始终少变化，一部分色泽又变化格外多，失去本来面目，大多数和洞窟内部地位有关，有一些和当时涂画用料也有关。特别是用朱红作底子的早期佛画，和汉代朱红漆器上彩绘一脉相通，值得注意。

楚辞《招魂》称赤壁沙坂，可见红色饰墙时代甚早。汉有朱画云气棺赐诸王大臣，新的发现已证实。至于散花红地彩绘，除乐浪东汉末一漆儿，在中国较先汉式漆画上就并非常见。亦有可能，即漆器上的彩绘，打破了云龙鸟兽的几何图案，有折枝花朵图案浸入，方法是从外来的，而且是从西域风影响的。这种假定如可以成立，即可把佛教艺术提早到公元后一世纪或二世纪中叶，和史称明帝时入中国倒相合。这种画风在敦煌壁画上出现，也应当早到东汉时代，和目下估计年代就大不相同了。

另外在新疆地方发现的壁画，在作风上有完全仿那兰陀岩窟画作法的，千余年来变化特别少。是否当时即用的是植物性桃胶代替牛皮胶？也是个值得注意问题。

又《建康实录》称凹凸画法和中原习惯画法有分别，张僧繇作一乘寺山门，用凹凸法，远看使人眼晕，花如浮起。用色为青红绿。到唐代，则尉迟乙僧长于此道。这个画法很显然在中古时代是自成一格的。同是外来物，中原已无例可证，应当在敦煌画中还留下些样子。如魏隋以来壁画中一部分边饰图案和藻井画，以青绿红作基本色调，特别富有生气的，可能即属于凹凸花作风。这种画法和用胡桃油、桃胶、漆姑汁，都有些关联。《汉书·西域传》称西北有胡桐。唐代西北贡赋中，瓜州伊州均贡胡桐泪，可能和祖、颜所称实是一物。尉迟乙僧既善凹凸花，出身和阗，敦煌画宜有大小尉迟的作品，或受这个画风影响过作品。敦煌壁画以青红绿作主色的唐代串枝花图案，色调特别明朗华丽，结构也十分壮美，据个人私见，这种花卉风格和当时中原盛称的凹凸花

属于一类。也有可能当时即传自敦煌。宋《政和本草》引《唐本草》称胡桐泪一作胡桐律，是一物。实即胡桐胶，北齐颜之推等熬炼的胡桃油似乎即是这种胡桐胶。

《宋史·舆服志》称：大中祥符七年，禁民间不得服造织金锦，和跋遮那缬。这种染缬显明是一种高级染织物，其所以被禁，一定相当华丽，费人工不下于金锦。花纹如非传自尉迟乙僧之父尉迟跋质那，必和西域有关。可能是用漆姑染之绿色缬。又史称凉州绯色为天下之最，跋遮那缬又或者是一种大红色加金丝织物。正与宋时定州绛州等地所织之鹿胎、透背，同为工艺高度发展下丝织物生产品。跋遮那缬花样虽不得而知，元明以来遗留下花纹壮丽颜色红绿的大串枝花加金锦缎尚不少，一部正统刻佛大藏经，数千片经面，就约有三百种以上丝织物串枝或散花纹图案，许多种都不见于《营造法式》彩画，却和敦煌画隋唐以来的边饰图案一脉相承。中古绘画史和染织物工艺史，如能联系全面来探寻，来发现，无疑还可以理出许多新问题，得到许多新知识。这么作自然费力费事，且不可免会走弯路，近于徒劳。但比起过去把艺术每一部门孤立起来解释，特别是孤立起来作美术史或绘画史讨论，这种比较客观的试探，是有意义的。可望逐渐引入正路，发现一些联系一些规律的。抛砖引玉，有关敦煌艺术诸问题，还盼望有学人肯多用点心，因为这五百左右洞窟，是清理中古美术史唯一物证！放弃了这个宝藏，来谈向传统学习或否定传统，批判传统，都不容易解决问题，不免流于空谈。

本文作于1951年夏或秋，未发表过。据原稿整理编入。

三国两晋南北朝的工艺美术(纲要)

一、社会概况及文化特征

黄巾起义从根本上动摇了汉代地主政权。由汉代灭亡到隋统一，约360年时间中，是中国历史由阶级矛盾转而为民族矛盾，经过长时期战争混乱，进而促成民族融合，要求统-·的一个历史时期。中国北部汉代以来的生产基础、文化成就，由董卓火焚洛阳后，遭受破坏特别巨大(引西京乱无录，王粲七哀诗为例，引蔡琰悲愤诗为例)。南部沿海诸省，部分地区虽比较安定，长江流域政治中心所在地，也还是常因统治者间政权争夺，战乱无已(引永嘉砖为例，引南朝一再换主子为例)，文化艺术遭受空前摧残(例如梁末旦夕间即焚毁书画到二十万卷)，生产破坏必然更大。但是物质条件较好，恢复也快些。

由于各族人民的逐渐融合，由于各族劳动人民——文化创造的不断努力，共同劳动，又由于南北两方面对海外的文化交流，南北经济文化，总的说来，都依旧在不断进展中，在破坏中还是有所进展，有多方面的成就。特别是集体完成的大型建筑雕刻……成就影响到……出现了许多著名杰出的科学家、诗人、文学家、画家、书法家，以及文学艺术理论家；华佗、祖冲之、郦道元、曹植、陶潜、陆机、刘义庆、萧统、法显、葛洪、顾恺之、谢赫、戴逵、王羲之，这些人都各以不同的成就，对于后来影响极大，在中国文化史的发展上，闪耀着不灭的光辉。和物质文化发展史格外密切不可分割的工艺美术，在继承传统，融合各民族聪明智慧，兼收并蓄不断发展基础上，更加有了许多不同新的进展。完成于万千人民集体智慧和劳动创造的大型雕刻，建筑……(引云冈、龙门、天龙山……文字引洛阳伽蓝记为证……)规模之宏伟，设计之壮丽，都可说史无前例。即以装饰图案一部分而言，也有极高成就。即小到方尺大小艺术品，或若干日用工艺品，也充满这一历史时期劳动人民的智慧和巧思，而时代艺术风格，格外鲜明。为后来唐代文学艺术

——特别是工艺，奠下个良好结实基础。

二、漆工艺

1. 汉代漆工艺的回顾：

漆工艺的大量应用

漆工艺加工的几个特征

漆工艺的发展和衰落

2. 三国两晋南北朝漆工艺的成就：

广东的新产品

从文献记载和画面形象反映，漆工艺的应用（普遍性比，已下降，但技术上却发展了大型夹纻佛像……一般件还是在发展中）和品种：银泥，绿沉，镶嵌，车、舆、床、榻、几、案、屏风、薰笼，乐器中的琴和筝，日用物中的镜台、镜匣，严具“衣箱”，兵事中的马鞍、弓、甲，食具中的杯、盘、格子食盒，貊炙大函、貊盘，宗教迷信中的脱胎佛像，讲经座、禅榻、佛阁子……

漆器花纹，早期因经济破坏禁加装饰，中期即大变，继承汉代云纹发展而成不定形和有规则对称卷草连续串枝。保留固有艺术风格的活泼，趋向当时艺术共通要求，日益空灵秀美。生物形象能更准确掌握写实技术，却仍重图案效果。四神、龙凤、狩猎、卷云日益缩小地位，莲花及伎乐天卷草成为主要题材。

三、丝绸

1. 重彩丝绸，图案部分似仍具汉代风格，以鸟兽于山云藻火中奔驰，形成主题画面。如《邺中记》所提“大小登高锦”、“大小明光锦”，证以近年新疆蒙古出土汉代锦绣，并证以北宋米芾《画史》提及所见晋永和中织成锦花纹，可知至少蜀锦还具汉代纹样。

2. 本色花薄质丝绸花纹有新发展。鹊纹绫、鹤纹绫、蝉翼纱、孔雀罗、凤纹蝉翼纱、綦纹绮，不断反映于诗人叙述中。（《西京杂记》、《拾遗记》、《神仙传》等书，或时代有问题，或叙述不尽真实，惟提到若干丝绸名色，却依旧反映出一部分这时期生产实际情况。）狮子锦、鹿纹饰，文献上也一再提起过。

3. 其他新产品为社会所重视爱好，有：斑丝、紫丝布、竹子布、蕉布、花練、文练或属南方产物。花練一匹长八丈，于筒中贮藏。吉贝、火浣布，则来自边沿地区或外国。毛织物细罽作车垫、坐毯、舞茵，多

产于西北。(胡绫，十色五色罽，从天竺和大秦均到了中国，日本也交换了锦缎。齐梁时且有波斯金锦。)印花染缬，已在国内某些地区流行。西北凉州染的红色称天下第一。丝绸实物除敦煌所得龙凤纹绸子，和一些印花织物(及一片来源不甚明白的卷草纹毛织物)，比较材料可靠而重要的，是敦煌藻井、平棋格子、人字批边沿各部分图案花纹。因为洞窟藻井多由斗帐而成，边沿和人字批部分和帷帐又不可分。此外云冈、龙门，一些浮雕装饰，和当时丝绣也必然有一定联系。镜子边沿花纹，更显明和锦绣纹样不可分。现存唐代古锦中如射猎、对鹿、大球路中灵鹫锦、团花图案周围作贯珠装饰的，都有可能纹样成熟于南北朝晚期。瑞雪放射式、团花、柿蒂方胜、团科诸锦纹，则显明是成熟于这时期，到唐代才得到普遍应用。南方缥青瓷有的部分作成褐斑花纹，可能和当时印染花式有一定联系。

(南方的镜子工艺成就与青瓷的成就，影响是一般的分散的；北方的宗教庙宇壁画，是集体的。北方的青瓷成就……画家的成就也集中在宗教迷信表现上。)

4. 社会风气制约，一般生产趋于雅素。

四、青铜工艺

1. 这时期主要成就在于佛像铸造。照记载说有重及数万斤的。大型的多用铜铁，较小的用金银。不过这些艺术品多在后来战乱中毁作兵器或钱物，或改作用具首饰，因此不易保存。洛阳迎佛日有三千金玉塑像集中比赛，满城仕女如狂。南中国则金陵一城即有四百八十座大庙宇。当时的瓦棺寺、同泰寺和洛阳的景明寺等地方，艺术品都著名全国，金属工艺美术品必有一定比例。从目下还残余下来的极小部分鎏金小造像的工艺成就，和麦积山、敦煌的壁画，云冈、龙门、天龙山、曲阳石刻雕塑所达到的成就看来，也还可得到一种大略印象。

2. 保留到镜工艺上的成就特别显著。在日用工艺品中，这部分艺术还是十分重要。特别是它和多数人民生活发生直接密切联系。东汉以来，南方铸镜工艺即已抬头，东汉末得到高度发展，题材既不受传统拘束，有地方性，技术表现也大有变化。特别是斜剔法的应用，在平面得到纵深效果，开启了后来的剔红法。技法的多样化，为后来唐镜提供有利条件。

3. 线刻浮雕，主要在两个方面。金铜造像背光和石刻造像上，活泼流动，创新纪录。邓县画像砖，用凸起线兼斜剔法，综合使用，特别宜于砖印。十七孝子棺刻法则近于镶嵌，山石树木，黑白错综，另具一

格。却共同反映出“六法论”提到“气韵生动”、“经营位置”在工艺装饰上也要求十分严格。

4. 其他立雕金属工艺，还有灯座、书镇、水注，作龙虎辟邪等造形，也多夭娇活泼，惟仍由汉式发展而出。雕玉情形也相同。是汉式立雕的发展，也是尾声。亦因为玉原料来源的断绝，瓦棺寺以天下三绝之一的三尺玉像，到后即不免被捣碎改作嫔妃首饰使用。但也即因此促进了玻璃工艺的进展。

五、陶瓷

1. 由于青釉技术的进一步掌握，东汉末期南方青瓷已达成熟期。又由于生产发展，这种缥青瓷一面提高一面也逐渐趋向普及。不仅品质日益不同，器形因之也日益多样化。部分承继汉式：如耳杯、薰炉、羊、辟邪水注、砚、罍、方格食盒、灯……部分是新产品：如有楼阁建筑物的魂瓶，天鸡壶，虎子，蛙形水注，多作成各种不同美丽造形。装饰图案罍洗类还多仿汉式用网纹，魂瓶则多贴花堆花，作小簇辟邪人骑，还近于汉式漆器贴金作法。余多素净无饰。

2. 北方青釉瓷也有相应发展，如信阳出土永元盘口壶、景县大莲花尊、有托奶子碗、囊式盘口唾盂、高足盘、玉壶春式长颈瓶子，都有代表性。

3. 釉色由仿铜效玉，得到不断进展，作成唐宋越系青及官汝龙泉青的前驱。北方玉壶春式和南方偏提天鸡壶两者结合，唐代凤首龙首壶即由之而产生。斑纹加工，则和当时印染丝绸有一定联系。

六、装饰雕刻，及图案风格特征

1. 由卷云发展而成的卷草，在混合使用，反映到碑志边沿特别明显。莲花图案，团科和串枝在发展中。山水树木在故事画中以图案形式出现，占有一定地位。斜剔雕、线刻、圆浮雕、平浮雕常综合使用，形成极好效果。应用于青铜镜工艺上，特别细致秀美。应用于石刻衣纹部分，则一面得到对称均匀美，一面十分活泼生动（曲阳石刻、龙门、天龙山石刻、邓县画砖，十七孝子棺各有不同成就）。

2. 装饰图案的彩色配合，和汉代比，显得淡雅而秀丽（麦积山画、通沟画，及敦煌画），工艺图案中也可反映“六法论”的要求。部分虽由于其他原因，如时间过久非本来颜色。主要还是受这一时代对于艺术要求的影响。

附参考文献

1　《史记·封禅书》
2　《贡禹·奏议》
3　《盐铁论·散不足篇》
4　《潜夫论·浮侈篇》
5　曹操《上杂物疏》
6　《邺中记》
7　《东宫旧事》
8　《魏书·释老志》
9　《世说新语》
10　《南齐书·舆服志》
11　《艺文类聚》及《太平御览》中漆、锦、丝绸、衣、物、家具、珍宝诸部所引记载
12　《洛阳伽蓝记》

参考图录

1　《西清古鉴》
2　《绍兴古镜聚英》(日)
3　《古镜聚英》(日)
4　《十七孝子棺拓本》
5　《唐宋铜镜》
6　《云冈、天龙山、龙门之研究》(日)
7　西安博物馆藏《北朝墓志造像碑花纹拓本》
8　《敦煌图案集》
9　故宫历博陈列品照
10　邓县彩画砖墓报告
11　《麦积山》

本文是1954年作者为中央美术学院毕业班准备的专题讲稿。在保存稿件的封套上，作者写有以下说明："事实上太概括，不甚具体。至少得引二百个图，另写个小册子，足供四小时谈或六至八小时谈，才能得一印象。"

本篇未发表过。现据原稿编入。

景 泰 蓝

——中国特种工艺美术品对世界的贡献

中国是世界上著名有丰富文化的国家，许多种科学发明，都影响到世界文化发展十分巨大。艺术的创造，也丰富了世界文化的内容。二千年前的汉代，中国纺织工人织成的绸缎，就经常有千百匹骆驼，越过西北沙漠和国境边沿高山，运到罗马、波斯、印度各国去。一千二百年前的唐代，中国烧瓷工人作成的瓷器又和绸缎漆器一起，从海上运往各国，分布的地区就更广、更远。世界上知道中国有汉有唐，主要就是祖国历代劳动人民创造的物质文化的贡献。

在工艺美术品的项目中，我们还可举出一大系列的名目，例如地毯、丝绒、夏布、刺绣、象牙雕刻、雕玉、花边、竹簟、纸伞、青田石雕、木刻、花炮、花纸，种类实在数不清。世界上各国人民都知道中国工艺品极合实用而又十分美观。这些工艺品并且充满了各个地方的不同风格，为爱好中国工艺品的国际友人熟习。景泰蓝是北京特种工艺品中一种，更加容易显出民族工艺美术的特征。生产只限于北京一个地区，带到世界上任何一处去，人家一见，就知道这是中华人民共和国的首都北京工人制造的。解放以后，景泰蓝出国的原因，经常还代表了中国政府或人民团体，对于那个国家的政府或人民表示一种政治上的深切友谊和敬意，送到那些国家时，也格外得人爱好重视。年来，生产也因此不断的得到提高，越来越加精美多样化。凡是到过故宫和北海团城参观过近三百年及近六年这种工艺品的，都留下极深刻印象。让我们知道这部门生产，在民族工艺美术品中，占有一个特别地位，决不是偶然的。

景泰蓝的历史

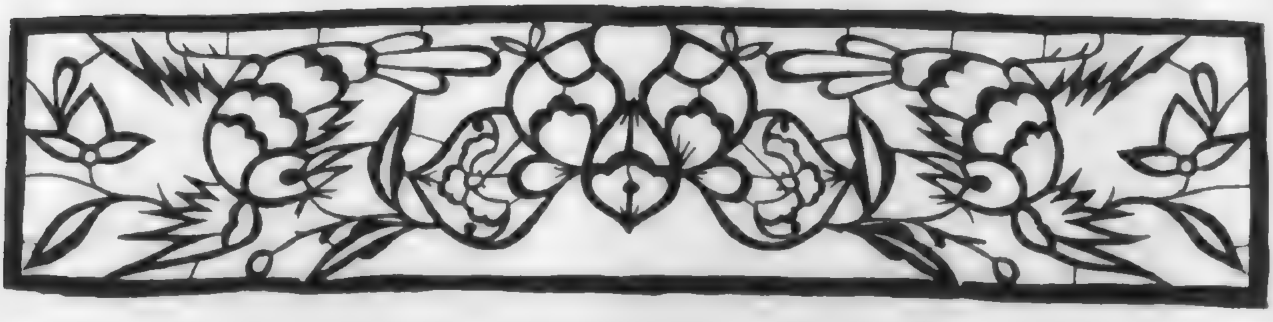
景泰蓝工艺品的生产，从一般说，得名于明代景泰年间，是创始于明代晚期一种金铜镶嵌工艺。本名“佛朗嵌”，说明技术有外来影响。到清代，又称“铜胎掐丝珐琅”，是用来和“画珐琅”区别。从本质说，它却是中国古代青铜镶嵌工艺一个分支，一种新的发展。中国青铜镶嵌工艺，原有个极其悠久的优秀传统，在世界上无可比拟。约在三千

景泰蓝

一百年前，中国工人就能够把金子捶成薄片作装饰品，又能把青铜作成锋利的兵器，用松绿石镶嵌到上面，创造许多非常精美的花纹。约在二千五百年前，技术有了新的进展，除把金片捶成种种花纹，并且起始用金银丝镶嵌铜器，作成更加复杂细致的美术品，并且还发明了镀金的技术（是把金子放在水银中融化，接镀到铜器上加热处理，水银蒸发以后完成工序的。这种进步技术的发明，比欧洲早一千多年）。从这时起，又有了用彩色琉璃料珠镶嵌金银器的习惯，技术和图案花纹，同样达到了空前高度水平。到二千年前的汉代，钿金工艺应用范围越广。由春秋战国到汉代，这四五百年中产品，最有代表性的是故宫博物院陈列的那一部分，和科学院在河南的发掘品。内中包括有各种兵器和用器，如罍、豆、面盆、灯台、镜奁、腰带钩和马车上的各种附件。并且发展了用彩色漆料和半透明料质镶嵌，及在漆器上加金银镶嵌的技术。许多东西从坟里挖出来，保存到现在还完全如新，可以见出工精料美而作得格外扎实，是民族工艺优良的传统。一千八百年前，又流行在铁器上镶嵌金银花纹。至于在金银器物上加涂琉璃的技术，也在一千二百年前的唐代，就已经成熟，使用得相当普遍。还发展了汉代那种铜胎加漆，平嵌银片花鸟的技术，名叫"金银平脱"，大如床榻、衣柜、屏风，小如镜子、粉盒，都有制作。至于在绸缎衣服上加金的风气，一千二百多年前唐代已有十四种。一千年前的宋代却有了十八种。织金、绣金、描金等等技术，都使用得十分纯熟。到五六百年前的明代，由于社会生产发展，镶嵌工艺更作多方面展开。除金银首饰上的嵌宝穿珠，发蓝点翠，还有在漆器上的螺甸加金银嵌，象牙玉石杂宝嵌，铜器上的金银嵌，铁木器上的金银嵌。五彩琉璃的烧造用到建筑物上，也达到了历史上空前的精美复杂程度。由此让我们明白，景泰蓝工艺出现于明代，不是凭空孤立生长的，更不是如过去人所说，纯粹是外来影响。原来和祖国工艺传统一脉相承，也和同时其他工艺技术发生联系。是祖国优秀工人在本来金铜镶嵌工艺基础上进一步的新创造。制作成品早期只作宫廷中陈设赏玩，器形不是仿照商周铜器，就是取法宋明瓷器。它的花纹图案不是采取古代铜器花纹，就是用同时流行的串枝宝相及龙凤穿花。初期配色比较沉重，到清代初年，才又和铜胎画珐琅瓷（就是现代搪瓷的前身）同时得到新的发展，花纹也由一般串枝衍进而为各种勾勾莲，配色更加显得复杂鲜明。大件器物，如舍利子塔，有高达一丈的，设计打样多出于当时"造办处"如意馆中第一等技师，因此，器物不论大小，都作得十分精美。由康熙、雍正到……

本文作于1955年，未发表过。现据缺失尾部的残稿编入。

塔户剪纸花样



湘西剪纸花样

湘西农村绣花的样子(见图)，在刊物上介绍，我们常把它当做一种美术图案看待，但是在另外一些地方，许多年以来，是用作绣花底稿，配上颜色美丽的丝线，使用各种不同的技法，反映在百十万农村青年妇女身上，装点着她们青春的生命，因之丰富了当地广大人民生活情感的！

这种花样向例是人民自己的创作。应用范围广，要求多，而且要求好，才从手巧心灵的群众中，产生专业性的技术。并且在某些区域，还逐渐发展形成一种小规模的特种手工业生产。以湘西地区而言，由浦市赴凤凰的老驿路上，就有这么一个小村子，名叫塔户，地方属沅水中流泸溪县管辖，距湘西苗族自治州的首府吉首不多远，住上约三十户人家。他们数十年如一日，把生产品分散到各县大乡小镇上去，丰富了周围百余里苗汉两族年青妇女的生活。它的全盛时期，一部分生产品还由飘乡货郎转贩行销到川黔邻近几县乡村里去，得到普遍的欢迎。

这种花样北方人通名“剪纸”或“窗花”，湘西人照习惯只叫它做“扎花”或“锉纸”，制作方法有的用小剪子铰成，有的先把纸张钉固在一片木板上，再用小锉刀仔细戳镂而成。两种作法都得经过另外一道加工手续，用细针在纸面上刻扎许多针孔线路，提示绣法和重点，才算完工。应用既和人民日常生活关系密切，因此多是民间熟习的传统图案。反映青年男女爱情的，有“鸳鸯戏荷”、“丹凤朝阳”、“鱼水相怜”。反映家庭幸福愿望和生产发展的，有“喜鹊噪梅”、“宜男多子”、“五谷丰登”、“瓜瓞绵绵”。反映故事传说的，有“和合二仙”、“刘海戏蟾”。植物中常用的是荷花、牡丹、梅、兰、竹、菊、萱草、百合，以及象征多子的石榴，象征长寿的桃子。动物除常见的喜鹊、凤凰、蝴蝶、蜜蜂、猫儿、兔子，还有宋朝和明朝一直流传下来的

狮子滚球和麒麟送子。主题虽常有雷同，内容变化可极多。花式多健康而活泼，大部分具有人民艺术特征。在华北，一般剪纸窗花都近于年画，还保留古代“人日华胜”的本来用意。如用小说故事人物作主题，又和灯影子戏发生联系。湘西花纸以四十年前而言，从“华胜”发展而成的，名叫“神福喜钱”，每到年下，一般人家的门楣灶头，猪圈茅房，无处不贴到。此外船上、货担、犁锄上也贴到。普通用红纸，讲究的用洒金红或明金纸，有丧事人家用粉蓝纸。这种“喜钱”和“历书”及木板彩印的“门神”，西游三国章回小说上的故事画，早已共同形成一种有季节性的商品，每到十一月前后，就由宝庆纸客从常德沅陵大生产单位贩运而来。至于纸花，它的作用和古壁画的粉本，印花布用的皮板片，反而有些相通，都只是完成某种艺术设计的稿子。这种花样的需要量虽然相当大，一年到头经常有主顾，不过由于单价低，分散面又广，始终不能形成城市商品的条件，因此生产也始终在乡村里，情形还恰好和其他小手工业商品相反。当塔户花样流行时，三厅城中的针线铺为便利主顾，争做生意，还得从飘乡货郎手中批买塔户花样，连同发售。这种花纸既然吸收了乡村妇女大部分的剩余劳动力，也就增进了她们的爱美情感，并且还和当地人民实际生活发生联系，论作用，自然远比年画和窗花意义重要得多，也复杂得多。

塔户花样有代表性的，是妇女围裙上角当胸部分，衣袖和裤脚，鞋帮和枕头，男子装钱钞用的抱肚和小褡裢，小孩的口水搭和兜兜帽。它能够成为一件艺术品，不仅必须和妇女的剩余劳动力相结合，还必须和她们的青春情感愿望相结合。围裙、衣袖和裤脚，是每个乡村女子衣饰中不可少的，有了它，生产劳动，逢年过节，送亲吃喜酒，到处都显得花花朵朵，光景热闹了许多。青年情感活泼起来，于是随同这种热闹欢乐情景，当地很多好听的山歌，都从年青男子口中唱出来了。因此作它时，就必然怀着种种快乐的愿望。抱肚褡裢却是在另外一种情形下，绣来赠给丈夫或情人的。一针一缕的彩线，绣到材料上面时，必然同时也交织了她们的爱情。等到小孩子出世，满了周岁，快要独立走路了，正需要一顶小小花帽和一个口水搭，于是作母亲的，又用人间共有的伟大母性的慈爱，连同各种彩色的丝线，对于孩子将来的幸福希望，一同织到花朵中去。这样来认识理会这些刺绣品的产生过程和意义，我们才会明白，西南各地的刺绣蜡染，能够如此精美，原来是由那些具有高度艺术创造热情的劳动人民培育起来的。

花样最有性格的是围裙当胸部分。照本地风俗习惯，不论生产劳动，或是出门做客，都常在衣上罩一条围裙。用意本来是便于洗濯，不至于把衣服弄脏。但是一个年青人，对于美观色彩有天然爱好，过于素

朴总不合式。求两全其美，于是一般围裙都加上一点花。技术上处理可以分作两大类：凡使用挑花法的，多在料子一定部位间，作几何纹放射式图案，通常都不需要底稿，作法图样不是从亲戚邻里妇女中相互传习，就是趁乡村市集，到场头上去请卖花样子人帮忙，临时在布料上用粉线弹出个大样，拿回家中创作。既不必受底稿严格拘束，可在一定部位上发挥，年青人想象力旺盛，又手巧心细，大胆好强，自然容易出奇制胜，花样翻新，产生种种健康美丽的作品。特别是配合色彩，或大红大绿，或单纯素朴，各随性情爱好，各见长处。挑花法更宜于表现放射式的方圆图案，和带子式连续图案，作时可简可繁，又不必限定时间，工余饭后，随时随处，一面谈天一面都可以拈上手来戳它几针。一个好事同伴，也可抢过手来在空处加点小花。因此留下的作品，不是别有风趣，就是格外精美。单色挑绣又不怕洗濯。即或用的是单色挑绣，图案也十分好看。这种完全出自人民手中创造的美术品，遗留在西南各省乡村中，比任何其他一种民间艺术，还更有丰富内容，值得艺术工作者和文物工作者注意留心。

挑绣法也有用到比较大件布料上的，如像裙子、帐檐、床围和被面，如采用的底样是大折枝花，改用挑绣法来作时，有的就把整部分花朵，用径寸大的连续方胜格子锦纹拼合完成。在处理技术上，显得格外巧妙，它的本来，还是从宋式“纳锦绣”发展而成(这种作法，也流行于四川，有作得极精美的。现代生产外销大型挑花床单桌单，还值得参考取法)。

塔户花样主要是供给乡村绣花使用。绣花和挑花比，形式上似乎简单，其实技术复杂。写生、折枝，配色有一定规矩，擘线有种种手续，针分大小，绣法更是多种多样。有了好底稿还不济事，必需通过好针脚。但是照乡村爱美习惯，生色折枝花鸟，实在比挑花图案更符合多数人对于美的要求。同时潜伏在农村青年妇女情感中的艺术表现欲和克服困难的毅力，都十分强烈旺盛，因此总是不怕麻烦，一代又一代继续有所创造。塔户花样能够流行数十年，原因就是底样格外精美，能满足农村需要。此外在各地乡村中，也有非职业性的巧手打样的人，平时得到尊重，逐渐转成职业，长年背了个竹篾箱笼，四乡走动，靠此为生的。这种人如会作种种大样，每到逢场日期，场头市尾小摊子边，必围绕着好一片人群。我们试设想用家庭手工业生产的土染月蓝布来做围裙，绣花线料用的是三红、二蓝和豆绿、栀子黄丝线，采用分段铺绒法处理枝叶，结子琐丝法处理花朵，完成后再在领扣间安上一个径寸大小白亮亮的捶银蝴蝶，系腰部分用的不是手指粗麻花铰银丝链，也是一条油绿色斑花鸡肠带，两角间缀上一双银鱼铃，这么一件好看的围裙，围在一个

二十上下年纪的健康快乐年青女子的胸前，全部的艺术效果，应当是不用说也容易明白。这种民间艺术的成就，是剪花样子的人、飘乡银匠和绣花的妇女共同的劳动成就。健康美观的形象，华丽调合的色彩，一定会使善于学习的设计民族歌舞服装的朋友得到很多启发。

本文曾以《塔户剪纸》为题，发表于1960年北京作家出版社《龙凤艺术》一书。1986年5月收入商务印书馆香港分馆版《龙凤艺术》时，文字经作者校改，并改用《塔户剪纸花样》为题。现据商务版文本编入。

谈金花笺

时代和主要内容

金花笺照北京习惯称呼是“描金花笺”，比较旧的称呼应当是“泥金银画绢”或“泥金银粉蜡笺”。原材料包括有绢和纸，一般多原大六尺幅或八尺幅，仿澄心堂的一种则是斗方式，大小在二尺内。制作时代多在十七世纪后期和十八世纪前期。主题图案的表现方法大致可分成两种形式，一是在彩色纸绢上用金银粉加绘各种生色折枝花，一是在彩色纸绢上作各种疏朗串枝花或满地如意云，再适当加上各种龙凤、八吉祥或花鸟蝴蝶图案。反映到这种彩色鲜明的纸绢上的，不论是庄严堂皇的龙凤，还是生动活泼的花鸟蜂蝶，看来却给人一个共同的愉快印象，即画面充满生意活跃的气氛，它具有一种十八世纪文人画家绝办不到，惟有工人艺术家才会有的，豪放中包含有精细、秀美中又十分谨严的装饰艺术风格。特别是整幅纸张的装饰效果，显得极其谨严完整，部分花鸟却又自由活泼，相互调和得恰到好处，它的产生虽在二百年前，到现在仍使人感到十分新鲜。

这些纸绢似创始于唐、宋，盛行于明、清，当时多是特意为宫廷殿堂中书写宜春帖子诗词或填补墙壁廊柱空白，也作画幅上额或手卷引首用的，在悬挂时可起屏风画作用，有的位置就等于屏风。宋代以来，人称黄筌父子在屏风上作花鸟画为“铺殿花”，语气中实含有讽刺。其实照目前看来，倒正说明了这类画的长处是笔墨扎实，毫不苟且，因之装饰效果特别强。十七、十八世纪以来，金花笺上的花鸟云龙，长处还是照旧，应属于“铺殿花”一个分支。作者部分是清代宫廷中如意馆工师，部分是苏州工匠。在苏州织造上奏文件中，有一份关于同治八年制造五色蜡笺工料价目，十分重要。价目是：

> 计细洁独幅双料两面纯蜡笺，每张工料银五两玖分。
>
> 又洒金蜡笺，每张加真金箔洒金工料一两一钱五分二厘，每张工料银六两二钱四分二厘。

> 又五色洒金绢，每张长一丈六尺，宽六尺，每尺用加重细洁纯净骨力绢，需银一两，颜料练染工银三钱，真金箔一钱四分七厘，洒金工银三分一厘，每尺银一两四钱七分八厘，每张银二十三两六钱四分八厘。

文件中说的是比较一般的洒金纸绢，由此可推知，十八世纪以来，加工极多的泥金绘画纸绢，当时价格必然更贵。如把这个价目和绸缎价目相比较，当时特别讲究的石青装花缎子，不过一两七钱银子一尺，最高级的天鹅绒，只三两五钱银子一尺，这种加金纸绢价格之高可见一斑。

画师姓名我们目前知道的虽不多，但艺术风格则可从花笺本身一望而知：早期多接近蒋廷锡父子，较晚又和邹一桂有些相通，山水画笔法则像张宗苍、董诰。这情形十分自然。因为作者既然多是如意馆工师或苏州画工，艺术风格受宫廷画师影响，是不足为奇的，特别是容易受后来作宰相的蒋廷锡画风的影响。但是如从图案布局效果看来，这些画却早已大大超过了他们，每一幅画都注意到整体效果和部分的相互关系，节奏感极强，有很高的艺术成就。

泥金银技术在一般工艺上的发展

泥金银技术比较普遍的使用到丝绸衣物、木漆家具和其他各方面，是在唐、宋两代，即公元六七世纪到十二世纪。明杨慎引《唐六典》，称唐人服饰用金计十四种，宋王楙著《燕翼贻谋录》，则说北宋时用金已到十八种，各有名目开列。今本《唐六典》并无用金十四种的名称，其他唐宋以来类书也少称引。从名目分析，杨说恐怕只是据王楙著作附会，不很可信。但唐代泥金、缕金、捻金诸法用于妇女歌衫舞裙之多样化，则从当时诗文中可以说明。时间更早一些，如《南齐书·舆服志》、《东宫旧事》、《邺中记》和曹操《上杂物疏》均提及金银绘画器物，可知至晚在东汉时，泥金银绘画技术，就已应用到工艺各部门，而且还在不断发展中。

但是，最早使用在什么时候，如仅从文献寻觅，是无从得到正确解答的。数年前，长沙战国楚墓出了几个透雕棺板，前年信阳长台关楚墓出了个彩绘漆棺和大型彩绘漆案，上面都发现有泥金银加工、绘饰精美活泼的云龙凤图案，因此才知道早在春秋战国之际，当装饰艺术部门正流行把黄金和新发现的白银应用到镶嵌工艺各方面时，同时也就发明了把金银箔作成极细粉末，用做绘画材料，使用于漆工艺上，增加它的艺

术光彩。这是公元前四五世纪的事情。

用金银在各色笺纸上作书画，也由来已久。文献著录则始于汉晋方士用各色绸帛、笺纸书写重要经疏。这个方法一直被沿袭下来，直到十九世纪不废。直接施用于服饰上则晋南北朝是个重要阶段。当时由于宗教迷信，使得许多统治者近于疯狂地把所占有的大量金银去谄媚神佛，装饰庙宇。除佛身装金外，还广泛应用于建筑彩绘、帐帷旗幡各方面。因佛披金襕袈裟传说流行，捻金织、绣、绘、串枝宝相花披肩于是产生，随后且由佛身转用到人身的披肩上。唐代的服饰广泛用金，就是在这个传统基础上的一种发展。绘画中则创造了金碧山水一格，在中国绘画史上占有特别地位。笺纸上加金花，也在许多方面应用。李肇《翰林志》即说过："凡将相告身，用金花五色绫笺。"又《杨妃外传》称李白题牡丹诗即用金花笺。唐人重蜀中薛涛笺，据《牧竖闲谈》记载，则当时除十色笺外，还有"金沙纸、杂色流沙纸、彩霞金粉龙凤纸、绫纹纸"等。这些特种笺纸，显然有好些是加金的。《步非烟传》称："以金凤笺写诗。"明陈眉公《妮古录》则称："宋颜方叔尝创制诸色笺，并砑花竹、鳞羽、山水、人物，精妙如画。亦有金缕五色描成者。"元费著作《蜀笺谱》称："青白笺、学士笺及仿苏笺杂色粉纸，名'假苏笺'，皆印金银花于上。和苏笺不同处，为苏笺多布纹，假苏笺为罗纹"。且说"蜀中也仿澄心堂，中等则名玉水，冷金为最下"。明屠隆《考槃余事》谈宋纸上说及团花笺和金花笺，并说元时绍兴纸加工的有"彩色粉笺、蜡笺、花笺、罗纹笺"。明代则有"细密洒金五色粉笺、五色大帘纸洒金笺、印金五色花笺"。吴中则有"无纹洒金笺"。《成都古今记》亦称除十样彩色蛮笺外，还有金沙、流沙、彩露、金粉、冷金诸种金银加工纸。范成大《吴船录》，曾见白水寺写经，是用银泥在碧唾纸上书写，卷首还用金作图画。大约和近年发现虎丘塔中写经、上海文管会藏开宝时写经同属一式。宋袁褧《枫窗小牍》则说"皇朝玉牒多书于销金花白罗纸上"。《宋史·舆服志》也说宋官诰内部必用泥金银云凤罗绫纸，张数不同。除上面记载，反映宋代纸上加金银花已相当普遍外，即在民间遇有喜庆事，也流行用梅红纸上加销金绘富贵如意、满池娇、宜男百子等当时流行的吉祥图案。男女订婚交换庚帖，一般还必须用泥金银绘龙凤图案。由此得知，宋代虽然禁用金银的法令特别多，却正反映社会上用金实在相当普遍，难于禁止。王栐也以为当时是："上行下效，禁者自禁而用者自用。"又宋代以来日用描金漆器早已成社会习惯，所以《梦粱录》记南宋临安市容时，日用漆器商行，"犀毗"和"金漆"即各不相同，分别营业，可见当时金漆行销之广和产量之多。宋李诫《营造法式》并曾记载有建筑上油漆彩绘用金分量及

作法。

契丹、女真、蒙古等族，从九世纪以来，在北方政权前后相接，计五个世纪，使用金银作建筑装饰，虽未必即超过唐宋，惟服饰上用金银风气，则显然是同样在发展中。特别是金、元两代，把使用织金丝绸衣物帷帐作为一种奢侈的享受，且用花朵大小定官品尊卑，服饰用金因之必然进一步扩大。陶宗仪著《辍耕录》还把元时漆器上用金技术过程加以详细叙述。到明代，漆工艺专著《髹饰录》问世时，更发展了漆器上用金的种类名目。举凡明清以来使用在金花纸绢上的各种加工方法，差不多在同时或更早都已使用到描金漆加工艺术上。综合研究必有助于对金花笺纸材料的理解和认识。

金花笺在工艺上的特征

金花笺一般性加金技术处理，根据明清材料分析，大致不外三式：一、小片密集纸面如雨雪，通称“销金”、“屑金”或“雨金”，即普通“洒金”。二、大片分布纸面如雪片，则称“大片金”，又通称“片金”，一般也称“洒金”。三、全部用金的，即称“冷金”（在丝绸中则称为“浑金”）。冷金中又分有纹、无纹二种并有布纹、罗纹区别。这部门生产，宋、明以来苏蜀工人都有贡献，贡献特别大的是苏州工人。纸绢生产属于苏州织造管辖范围，这是过去不知道的。

明清花笺制作，按其艺术特征，可分成几个阶段：

一、显然属于明代的，计有朱红、深青及明黄、沉檀四色。材料多不上蜡，属于粉地纸绢类，花多比较草率大派，银已泛黑，折枝和龙形与明代锦缎、瓷器纹样相通。

二、明清之际的，多作各种浅粉色地子薄花绢，用金银粉末特别精神，画笔设计也格外秀雅，和同时描金瓷上花纹近似。

三、乾隆时期的，多五色相配搭，外用黄色粗花绫裹成一轴。纸料比较坚实，花纹却较板滞，但图案组织还是极富巧思。

四、道光、同治以后的，纸张多较薄，色料俱差，金银色均浅淡，画笔也日益简率。

从材料性质说，大致也可以分成三种：一、细绢上加粉彩地加金银绘；二、彩粉地加金银绘；三、彩粉蜡地加金银绘。

如从花纹区别，大体有如下各种：一、各种如意云中加龙凤、狮球或八吉祥折枝花；二、散装生色折枝花；三、各式卷草串枝花加龙凤、狮球、八吉祥、博古图。从花纹上看，云多作骨朵如意云形的，清代虽还沿用，其实是明式，和明云缎花纹相似。至于细如飘带不规则五彩流

图1 朱砂红地泥金银罂粟蝴蝶牡丹画绢 十七世纪后半期

图2 月白泥金折枝花蝴蝶笺 十八世纪

图3 [illegible] 十八世纪

图4 [illegible] 十八世纪

云，则是清式。云中有蝙蝠，如“洪福齐天”，必是清代。其中又有早晚，从蝙蝠形状可知。龙多竖发猪嘴(所谓猪婆龙)，凤作细颈秀口，并有摇曳生姿云样长尾，即非明也是清初仿，和瓷器一样。博古图主题是康熙所特有，道光也有仿效。细金屑薄粉笺多属康熙，有各种浅色的。另外还有一种斗方式金花笺，纸下角加有一个长方条朱红色木戳，作“乾隆年仿澄心堂纸”八字，上用细泥金银绘花鸟、松竹、山水、折枝花，纸分粉笺和蜡笺两种，粉笺较精，多紧厚结实如玉版。又有一种作“仿照体仁殿制”字样，纸式相同。我疑心这类笺纸是明宣德时制作，清代才加上金花的。还有一种斗方式作冰梅花纹的，所见计有二式：一种是在银白薄蜡纸上用金银绘冰梅，加小方戳则称“玉梅花笺”，创始于康熙，乾隆时还在复制。一种是薄棉茧纸，花纹透明，尺码较小，五色俱备，生产时代当在明、清之际，或明代南方工人本于“纸帐梅花”旧说，专为裱糊窗槅用的。

一点意见

纸是祖国劳动人民伟大发明之一，它的主要成就，首先是在科学文化传播上所起的巨大作用。其次是由于特种加工，又产生了许多精美特出的纸张，在艺术史的进展上作出了特别的贡献。泥金银花笺则在制作技术上和绘画艺术上，都反映出十八世纪前后制纸工人技术和民间画师艺术的结合，值得予以应有重视，但是在古代艺术研究领域里，这一部分材料却往往被忽略。这牵涉到对绘画艺术看法问题。照旧的看法，什么文人墨客，随便即兴涂抹几笔，稍有些新意思，一经著录，就引起收藏家的注意关心。至于这种工艺画，不拘当时用过多少心血，有何艺术成就，也被认为是一些工匠作品，不值得注意。照个人理解，从这些工艺画的艺术成就本身，以及从它对今后轻工业生产各部门进行平面装饰设计时的参考价值来看，都应加以认真的整理研究，才对得起这部分优秀遗产。

本文曾以《金花纸》为题，发表于1959年第2期《文物》杂志，1960年收入北京作家出版社《龙凤艺术》一书，篇名改为《谈金花纸》。1986年5月收入商务印书馆香港分馆版《龙凤艺术》时，篇名改为《谈金花笺》。现据商务版文本编入。

故宫的建筑

北京有个天安门，建筑得庄严、雄伟而美丽，我国人和世界上很多人都知道。

北京是以风格特殊的东方古建筑著名的。天坛、颐和园等建筑群都自成一个体系，具有独立的艺术风格，综合起来又如一个整体，从属于更大结构的要求，即全个北京城设计的企图。北京城的中心主题结构是紫禁城里的故宫。天安门只算故宫前沿突出部分的一座大门。由此向前还有中华门，正阳门等一线贯通直达最南端的永定门，这条既平且直如坻如矢的中心大道，和北京一样，是五百五十年前明永乐定都时就安排好了的。由天安门向里走，还有端门、午门；午门才是紫禁城真正的大门，午门以内紫禁城统属故宫范围，现在是故宫博物院——世界著名的一所文化美术博物院。

午门是天安门以外另一杰构，它在历史上作用和古罗马凯旋门有些相同。在棕红色三丈高台上矗立起一长列九楹重檐大殿，有四个金顶重檐方阙楼环卫着，两道长廊把它们贯串成一个整体，显得庄重而严肃。午门下边东西两廊，清代文武官员多在此候朝。皇帝坐朝时，午门两旁阙楼即钟鼓齐鸣。

紫禁城是一个方形，南北长三百三十六丈，东西三百零二丈九尺五寸。共有四门，各有雄伟高大的门楼，四角还各有转角楼一座，结构壮丽而秀拔。

进午门是金水桥和太和门。金水河如一条曲折白玉带子横勒广场，五座白石桥一排展开，门前有一对雄伟威猛的青铜狮子，周围用长廊环抱。太和门平台虽不怎么高大，迎面看来格局却十分壮观。门后广场尽头便是故宫主要建筑三大殿。

太和殿是过去帝王坐朝问政的“金銮宝殿”，宝座现在还金漆煌煌。这座殿地位高旷宏敞，殿基高二丈，殿尾高十丈，广十一楹，纵深五楹。重檐垂脊，前后有金铜饰门和琐窗。殿脚用三层白石台子围绕三

层白石栏杆，每一阶段都排列着几个大炉鼎，殿前还有金铜铸龟、鹤、香炉和大缸。广场东西各有一座双层高阁，用六十四间廊庑连接。从建筑工程看来真够得上说是堂皇庄严，气象万千。其他两殿中，中和殿规模略小，保和殿高大可比太和。保和殿和四围回廊建筑是历代艺术综合陈列馆，故宫收藏的最精美古代艺术品，多集中在这部分。

保和殿北入乾清宫门，门前格局小而精美，琉璃八字花墙经过二百多年还如崭新，这里已临近封建帝王平时起居地方。西庑一列靠墙小房子，五十年前军机大臣就在这里住宿办事。东西六宫是帝后居住的地方。现在都各有古艺术专题陈列，东六宫的丝绸、陶瓷、青铜诸专馆，再东还有雕刻、珍宝、绘画诸专馆。西六宫主要是宫廷工艺品和宫廷原状陈列。

乾清宫是清初诸帝起居寝殿，乾隆以来多在这里召见奏事大臣。后边交泰殿，屋顶藻井雕刻特别精美。清代帝王在这里举行婚礼，殿后坤宁宫，是婚后暂住的地方。窗棂密密的，显得相当阴郁，古代帝王多生于深宫之中，养于妇人之手，本来全部生活都是十分阴暗的，这地方倒是一个象征。

御花园在故宫最后地区，五十年前只有帝王一家人在此饮酒喝茶，赏花玩月，现在已成了游人休息地方。御花园有很多珍奇花木，其中几株阅世多、上了年纪的老树木，大都经过明清两个王朝的兴废。现在这些成于古代万千人民劳动和智慧的花木山石，解放后，回到了人民手中，都特别加以保护，好让游人来游园和纳凉。

出御花园后面的神武门，可上景山。从山顶的万春亭鸟瞰北京全城，极目远望，天坛祈年殿和西城大白塔都收入眼底，近处的北海琼岛和整个故宫建筑群，更是历历在目。向后看，在中心轴大道上还有钟楼鼓楼各一座，从万户人家绿树丛中巍然高耸。

古人说，登高望远，使人心悲。现在登临景山，则只会引起人对大好河山的亲切感。为的是这个伟大都城并不因为古老而衰颓，到处有高楼大厦建筑完工，即故宫十多万平方米旧建筑，也在兴工逐渐翻修，事实上可说正在返老还童，永远有青春活力注入，使他越来越美丽，越年青！

本文发表于1957年第1期《人民画报》，1975年6月被选入香港文化·生活出版社出版的《北京的回忆》一书。现据作者部分增添的《人民画报》文本编入。

北京是个大型建筑博物馆

北京在世界上以古建筑著名。紫禁城里的宫殿，分布城郊的庙坛园林，每个单位都包括有一系列的建筑物，各有艺术上的不同风格，综合看来，又如同整体的一部分，是用故宫皇城大建筑群作中心，在五百年前北京建都总计划中就定下来，经过累代创修陆续完成的。设计规模的雄伟、谐调、明朗，以及每一建筑物装饰的华美精细，都给人留下一个不易忘记的深刻印象。

这些建筑物近年来一部分已改作各种博物馆，或一般性文化展览馆。论规模宏大，经常性展出和专题展出种类多，从伟大祖国文化艺术遗产方面给观众以爱国主义教育的，应数故宫博物院。以科学发掘出土文物为主，结合历史人物事件、生产发展、科学文化艺术的发明和创造而作通俗陈列的，应数北京历史博物馆。其实说来，北京城本身，也就是一个大型建筑历史博物馆。

这个历史名城，战国时就已经是燕国都会之一，华北平原一个政治文化的中心（近年来，围绕着这个地区的外缘唐山和热河，不断都有大量古文物的发现，已证明这地区还可能有更多重要遗物出土）。隋唐时代依旧是北方重镇，设立范阳节度使，屯集重兵，当时主要是防御奚、契丹的内侵。安禄山镇范阳后，却用作根据地，利用诸胡族，举兵内犯，动摇了长安唐政权。即由金人正式建都燕京算起，也有了八百多年。世界著名横跨无定河的东方长石桥——芦沟桥，就是这个时期石工修造的。

元代在这里作大都，百年统治中，城郊庙坛园林还不断有补充。白云观、护国寺、东岳庙、白塔寺，都是这一时期建造的。当时尼泊尔的大艺术家安尼哥，和中国大艺术家刘元，师徒二人曾经参加过这些庙宇园林的建筑设计和雕塑工程。长城口居庸关的过街楼，也是这个时期作成的。金代城池的建造，多取法北宋汴梁，间接还保留洛阳和长安汉唐帝都的规模。《金史·张汝霖传》中曾提起过，当时装饰一个宫殿，就

使用过汉族和回鹘锦绮丝绣工人一千二，经时两年才告完成。今北海琼岛的建筑，虽从辽代创始，至于琼岛上的太湖石假山，却是金人攻下开封后，把“寿山艮岳”撤毁，搬运石头来京堆砌成功的。元代在这座小山上建“广寒殿”避暑，房屋花木布置得和想象中的月宫仙境一样。当时还用人工激水上升到山顶，水从一个龙头口里喷出，变成小瀑布缓缓流入浴池中。明太祖因为这座宫殿过于奢侈，派萧洵来督工，把它撤毁。萧洵才把原来琼岛建筑情况，一一记载下来让后人知道。琼岛上石头透剔清奇部分，明代搬移过中南海，就成了现在的“瀛台”。元代虽已利用海运转输南方粮食，南北运河还贯通，运河粮船能直达北城后海一带，当时在琼岛上远望，还可依约见到千百艘大粮船，舳舻衔接、桅樯如林的动人情景。

金元旧都略偏西南北，经过长久的岁月，加上几次历史上的改朝换代大事变，目下只剩下些城垣遗迹和庙宇中碑石树木。明代永乐重新定都北京，前后修筑的内外皇城，和用紫禁城里三大殿作主体的故宫建筑群，虽历年五百，因明清两代不断兴修，大致都还保存得完完整整。此外围绕宫城的几个主要建筑群，例如南城的天坛和先农坛，西城的白塔寺和城外白云观与五塔寺，北城的钟楼和鼓楼，东北城角的国子监、孔庙和雍和宫，城外的东岳庙，以及临近宫城的中南海、北海、团城、太庙和社稷坛、景山和大高殿，郊外西山一带的碧云寺、八大处、卧佛寺、玉泉山、大觉寺……都是近五百年古建筑艺术的结晶。这些古建筑或因年久失修，或前后曾遭受人力破坏摧残，建国后经过逐年修复，又回复了它固有的光彩。

外来游人到了北京，最先引起注意的是天安门。在一座高达三丈的棕红色台基上，高高矗起那么一座九楹重檐金碧辉煌的大门楼，两翼红墙向东西延展开去，给人印象是雄伟、华贵，而又十分沉静稳定。无论任何时候看来都很壮观。其实如就故宫建筑全部说来，天安门还只是宫城建筑体系前缘一部分。再前还有正阳门，后边又还有端门。由端门进去是午门，这才是紫禁城真正的大门。天安门建筑以华美壮丽见称，午门却给人一种端重严肃的感觉。一个熟习近五世纪中国史的游人，来到这座门楼下边时，这种严肃感会格外加深。

午门在历史上具有“凯旋门”意味。明清两代国有大事，出兵远征时，将帅受命成行，多在午门前举行出兵仪式。战争结束胜利归来时，帝王就坐在午门楼上阅兵，慰劳将士，检视俘虏和胜利品。明代晚期政治特别黑暗，宦官权臣为媚悦帝王，巩固宠信，利用锦衣卫作爪牙，不时突入人家，逮捕异己敢言事的正直大臣，用严刑酷罚罗织成狱，对名士大臣施行“廷杖”时，也就在午门楼下广场中执行。许多人就在这种

专制淫威下当场死去。

午门楼下东西两廊，共有八十四间厢房连接端门，过去是百官候朝的地方。天明前即冠带袍服云集，到时候午门两侧角楼钟鼓齐鸣，才鱼贯进入午门、太和门，于太和殿前白石丹陛下等待召见。午门兴建于十五世纪，重修装金布彩于十七世纪末，距现今也有了二百七八十年。午门使人认识历史过去。让我们明白，世界上任何一个地区都有过帝王，一时节具有无上的权威，不多久这权威总会消失无余。专制帝王在某种历史情形下，也能或多或少作了些对国家人民有益的事情。但凡是想利用残暴统治，鱼肉人民，满足一己私欲的，被人民推倒就更加快一些。至于人民由于劳动和智慧结合，在生产、科学和文学艺术领域中的发明和创造，对国家有益的贡献，却必然长远存在后人记忆中，而且会成为后人追求社会进步、建设共同美好生活的启发和鼓舞力量。午门可视作明清两代的历史博物馆，午门本身的历史和系统通俗历史陈列，教观众更加清楚了解历史发展的规律。

试站到午门楼上高处四望，故宫以三大殿作中心的建筑群，及内外东西六宫建筑群，文华武英二殿建筑群，都如近在眼前。一重重明黄色琉璃瓦大屋顶，和秀挺不群矗立在城垣东西那两座转角楼，共同在明朗秋阳下灼灼闪光，后背衬托着的是一大片蓝空。围绕着宫城百万户人家，半笼在郁郁青青的一片树木绿海中。这一切，真是够壮严、深厚、沉静和一种不易形容的美丽！特别是我们如体会到这个历史上的大都名城，这一片绿海下边正在进行的万千种不同工作和活动，对于中国人民的幸福生活，以及对于世界未来长久和平所起的良好作用时，会觉得蓝空下的北京一切，诗人即或想用文字来叙述赞美，不免会感觉到难于措词。即色彩丰富的绘画，也只能画出部分的印象。或许只有某种伟大音乐，综合百十种不同器乐中所具有的豪放和精细、壮美和温柔的声音，融化组织不同时空下形成的种种旋律和节奏，写成一个大乐章，才有希望能作出适当的反映。

在这片绿海中，这里那里，远近都可发现有崭新建筑物在高高矗起。十年二十年后的北京城，这百万户旧宅无疑会完全变更旧有的面貌，产生一种崭新的景象。那时节不论是学校、医院、工厂或戏院附近，以及大街上人行道边，大致都可按照一定计划，收拾得和目前公园一样，到处是花坛栽满各种美丽好花，到处有平整草地，可以供人休息散步。新建筑的专门博物馆和文化馆，也将成千累百，分布城郊各处，设备完美而又清洁舒适，教育观众以种种新知识。但是北京这些古建筑，却决不会就失去它固有的光辉，只会更加使人觉得可爱，因之也保护得更加周到，因为人人都知道，这些建筑不仅仅是祖国重要文化艺术

的遗产，同时也是世界重要文化艺术遗产一部分，加倍珍重爱护它们，既能够增加人民对于历史过去伟大成就的认识，也可启发人民种种新的创造热情，对于争取世界持久和平，作出更大的贡献！

1956年9月写

本文曾以《北京有许多博物馆，同时又是个大型建筑博物馆》为题，发表于1956年10月15日《文汇报·笔会》，署名沈从文。1960年收入北京作家出版社《龙凤艺术》一书。1986年5月，又收入商务印书馆香港分馆版《龙凤艺术》中，篇名改为《北京是个大型建筑博物馆》。现据商务版《龙凤艺术》文本编入。

《历代古人像赞》试探

书共三册，收入新印中国古代版画丛刊，末附郑振铎一跋，认为刻于明弘治十一年(公元1498年)，是今日所知最早一部历代古人像赞，且认为是若干不同刻本最好的一个本子。比万历时胡文焕刻的《历代圣贤像赞》和王圻在《三才图会》里所收的历代名人图像，都还好一些。跋中并把这种图像分成三类：一为历代帝后，二为历代圣君贤臣，三为历代道统中的先儒图像，认为多由元代传来，推测大致还可靠。因为元代军事统治者为巩固其残暴统治，除利用佛教和道教外，又复利用读书人兴儒学，讲孔孟之道，各地修孔庙，铸礼器，所以传世元代铸造铜礼器中的笾、豆、鼎、簋尚不少，近年各地多有发现，且常留有年代款识。名臣图像产生于这个时代，事情极其自然。至于说部分图像从家谱取来，认为是第一手可靠材料，似可商量。因为事实上修家谱多喜附会，已成习惯，上一二代或尚有写真可以依据，明代人若作唐宋时祖先像，即不免但凭想象为之。或用一不相干前人旧像改之充数。至于这类通俗图像，更多出于无历史形象知识世俗画工所作，因此留传下来的明代同类性质彩色画册，内中图像多大同小异，但名称却多由画工以意为之，各不相同。历博一九五八年建馆，由故宫、文物局调拨这类名臣图像册子多种，稍加核对，即发现同一图像，名称却时有彼此。它的来处，加以分析，似取自五个不同部分：

一、道士用水陆道场画中所谓圣君贤像(同时也是星辰)，如世传梁武帝像即是。宋人绘尧舜来源也相同。

二、儒学用(祀孔时陈列)所谓古代圣君贤像，如《故宫周刊》所载伏羲尧舜。

三、人物画家所作，如燕文贵《三仙授简》，李唐《采薇图》之伯夷叔齐，李公麟等绘《西园雅集图》、《十八学士图》、《香山九老图》。

四、家谱、年谱、祠堂、文集中所载诸像，如世传白居易、陆贽、

苏东坡、辛弃疾等诸像。

五、后来画家以意为之，专绘诸像，如上官周《晚笑堂画传》，李公麟《孔门七十二贤图》，苏州沧浪亭石刻五百名贤像，陈老莲《水浒》叶子。

这些画像，可靠性都是相对的。有的所画对象虽不可靠，但流传下来已成习惯，使人一望而知，较早如武梁石刻大禹像，中古如相传吴道子之孔子像，近古如陈老莲之《水浒》诸农民英雄形象，欲否定，由于社会习惯势力似难于否定。也有的虽出于私人祠堂陵庙供奉，或个人文集附图，性质依旧可疑的，例如陆贽、文天祥、苏东坡、杜甫诸像。又即或出于宫庭中当作一回事而作大幅轴子，内中一部分真实性依旧十分可疑的，如故宫南薰殿画像中郭子仪、李光弼、诸葛亮等像。所以应用这些材料似乎值得辩证的来对待。并值得好事有心人先作些比证梳理工作，到应用时必可得到较大便利，不至于如当前一般著述临时胡乱抓插图情形。心中有数，方能知所取舍。如心中无数，自不免临渴掘井，以能对付凑数为□□，求符合历史本来，势不可能。

一、伏羲　全身披长毛执笔画卦

汉石刻有伏羲女娲作人面蛇身。唐代新疆坟墓中盖被犹仿之。

沂南汉石刻有结绳纪事钻燧取火画卦等反映，较有古意。宋燕文贵《三仙授简》似本之而成。此刻似出于宋而不及宋。又《故宫周刊》另载有一像作手足指爪极长，面前有一活龟行动。面容如道士。

《荀子》、《史记》和曹植均有文叙及诸传说古帝名臣形象，加以辑录，可供作此等人形象参考。

陈列上如用作补充材料，似可将各种不同形象同列。

二、神农

武氏祠石刻作秉耜翻土状，甚好，有古意，较此合理。此像或出于宋人，与《三仙授简》穿著相似。《三仙授简》披木叶，此像各披菜叶。

三、黄帝

武氏祠有二，一与颛顼相近，一为驱虎豹熊罴，驾云车，与蚩尤战争形象，似本于《史记》而作。如陈列作传说中帝王人君，武氏石刻可供陈列，此图中人著冕服，近引言所说或出于水陆画，系据宋人《三礼图》而成，胸前有宋人所谓方心曲领可证（唐人尚懂曲领为拥颈衬衣也）。

唐人绘经变故事中十殿阎王也多冕服，比此图为早。

冕服材料可参考处：一汉石刻诸古帝王，二宋鲔墓石刻，三北朝上

七孝子棺，四阎立本《列帝图》，五敦煌画上殿阎王图（可据《敦煌之研究·图像编》），六《三礼图》，明代则为歧阳王世家文物诸图像。

四、少昊、颛顼

均以武氏石刻有古意，笔简朴而有古意，与传说中叙述相称。此则近于从道教画中诸天形象取来。

这类画多从宗教画中诸天而来，早只能到唐代，和吴道子有一定联系。宋则武宗元辈于玉清昭应宫作壁画犹本之。宋刻经《佛说法图》背后或两侧诸天，犹多相近形象可得。

此亦宋式，小冠子上著一曲角形，则本獬豸冠“一角触邪”而来。汉代有说而无形象遗留。吴道子辈以意为之。

五、帝喾

以武氏石刻较古。此图中形象在明代传绘帝王名臣图册中，或标名刘邦，或标名王通，相去各千年，同一无稽。

六、帝尧

武氏石刻有尧舜像，旁附蓂荚纪历传说图，比较近古意。

《孝子传》漆画中尧舜时代还略早(或西汉末)，且有纣王妲己像，虽简率，且出民间漆工之手，究竟是二千年前手笔。此像与前图同，可以为刘邦，为王通，为其他某人。与故宫藏帝王图中尧舜，均近于从道教壁画、水陆画而来。

帝舜作冕服。

七、夏禹

以武氏石刻近文献叙述瘦黑，具古意有典型性。

八、文王

以武氏石刻较好。虽然头上冠子不古，是汉梁冠，如作像，还是宜作参考。此图像头上之卷梁平天冠亦只见于唐代道教壁画诸天头上。

九、武王

武王弟兄均以武氏石刻较具古意。

汉石刻以周公辅成王为主题反映于画面较多，和汉代政治现实关系密切。早或出于霍光辅政王莽辅政时期，有“借古喻今”意思。晚或和窦宪等外戚专权有关。

一般石刻多作平雕。惟近年山东曾出土一约尺高立雕，作一胖胖贵族抱一小孩。因汉有“司命”传说，孙作云教授作文以为宜即山东人当时供奉之“司命”神。事实上还是周公辅成王也。

十、此图像册中汉诸帝王均少应有古意，无是处。如陈列上应用，以参考《列帝图》及洛阳壁画、望都汉画、沂南石刻(《列士传》部分)、朱鲔墓石刻折中于其间，转易得本来精神面目。

内中光武帝一像，似据《列帝图》中光武而作成。

刘备像不如《列帝图》中像。

十一、曹操

因史志称有“幅巾为雅”记载，此画即拟之，实不相称。因汉末之幅巾，白帢、帞、纶巾、折角巾、菱角巾，均应从当时画像形状求之。可供参考的为新出《竹林七贤图》、《斲琴图》、《校书图》等。《七十二贤图》虽说出于宋，实来自两晋，当略得本意。至于此图中巾裹，则宋代野老之服也。

十二、孙权

不如《列帝图》中雄俊，宜以《列帝图》为准。

十三、司马懿

宜参《列帝图》，此像不合用。

十四、东晋元帝

此从诸天像取来，毫无古意，亦少性格。

十五、南朝宋武帝

冕如平板，少旒，不足据。如拟绘，宜参十七孝帝石刻、朱鲔石刻、北朝碑志石刻，《列帝图》等。

十六、宋废帝

此像在另一明人绘名臣图中，不著须，标名华佗。大同而小异。妄人以意为之。

十七、齐高帝

如绘制，宜据《校书图》、《列帝图》、北朝造像中之供养人及敦煌画中之佛传故事贵族骑马像，当可得其仿佛。此图像中之巾裹了无是处，近元明戏装。

至于面目，在其他绘册中颜真卿、张巡均相近。

十八、梁武帝像

以《列帝图》中较好。《故宫周刊》一像近似由宋元水陆星宫像剪下，妄人标一名字。此像在另外一明人绘册中则标名为孟轲，同一无稽。

本文估计作于20世纪60年代初，未发表过。现据原稿编入。

谈谈《文姬归汉图》

这几幅人物故事画，统属于同一主题《文姬归汉图》或《胡笳十八拍图》一部分。明代人也有把它简称作《胡笳图》的，如《天水冰山录》文氏记载严嵩抄家书画目所载。原稿多出于宋人，后来不断临仿，并有所补充。是根据后汉蔡琰故事和她的自叙诗画成的。蔡琰是东汉末年著名文学家蔡邕的女儿，蔡邕因参预董卓政权，董卓被杀，蔡邕在席上表示惋惜，被王允下狱，请修后汉史不得，终于死去。蔡琰在兴平中也被侵入长安和洛阳的羌胡骑兵掳去，经过了十多年后，在胡中已嫁了人，生育子女数人。到曹操当权时，因和蔡邕旧好，知道这件事情，才特别派人携带金帛前往胡中把蔡琰赎回。蔡琰归来后，嫁给小官董祀，生活似乎也不怎么好，著有七言悲愤诗，又有作五言的，这两首诗中必有一首出于后人附会及同时人所拟作。后人论断不一。近人分析评论比较全面的，有余冠英先生作的论文可以参考。七言诗和传世梁鸿五噫诗相近，五言诗和王粲七哀诗、曹操五言诗同一情调，个人认为原作五言或比较近实。部分即有所增饰，也还和当时情形相合。诗中说“斩截无孑遗，尸骸相拒撑，马边悬男头，马后载妇女……失意几微间，辄言毙降虏，要当以亭刃，我曹不活汝”，把中原人民当时遭受胡骑残杀死亡流离的凄惨景象，刻画得深刻而动人。这个叙事诗篇幅虽不大，文字却素朴真切，形成的气氛极沉重，因此，在中国中古文学史中，成为一篇反映当时社会现实、对统治者具有强烈控诉性的著名作品。后人因此把蔡琰故事和诗歌结合，编成《胡笳十八拍》乐曲，正如把王昭君故事编成“明君”乐舞一样，在中国戏剧音乐发展史中，发生极大影响。民间流传，常成为后世绘画和戏剧主题，为广大人民所熟习和同情。晋代豪富石崇的舞妓绿珠，能舞“明君”，昭君故事转成乐舞似较早些。蔡琰故事和乐舞结合，我同意刘大杰先生的分析，或在唐宋之际。如用十八拍文字叙述，追求史实，不免有许多矛盾难解处，因为十八拍不同于五言悲愤诗，乐曲可能是胡曲旧声缀合，文字实在较晚。

至于宋代人喜作这种故事画，实在另有一种现实意义。北宋末年，政治情况部分很像汉末，统治者对于人民，使用强大武力和苛细法令，压迫剥削，无所不至。到徽宗赵佶时期，又奢侈，又迷信，为兴修“寿山艮岳”，派了一群贪官污吏，在国内到处骚扰横行，找寻奇花异草，枯木怪石，一有发现，就凿壁毁垣，强掠而去，再向人民征发车船夫役，转运到开封，名“花石纲”，使得人民痛苦万状。然而北宋统治者对于当时占据东北和华北的契丹政权，则始终采取纳币求和妥协软弱的办法。随后女真族兴起，击溃契丹进兵汴梁时，虽然人民义军为保家卫国，支援开封的日益增多，都已到达附近各地，部分有远见的爱国官吏和李纲，太学生如陈东等，也都极力主张抗敌御侮。北宋统治者却依违不定，还只想屈辱投降，取得一时苟安。李纲任职不久，又复贬退，陈东牺牲死去，北宋首都汴梁，终于沦陷，政权因之解体。赵佶父子和一家眷属三千余人，被俘往东北五国城。看看《大金吊伐录》、《宣和遗事》等历史文献记载，就可知当时北宋统治者的狼狈情形，和千百万人民苦难情形。汴梁虽沦陷，但是大江以北人民，为保家卫国，还是奋起抗敌，此伏彼起。从此以后，女真族军事统治者，对于北中国生产破坏，人民蹂躏，有加无已。偏安江南的南宋小朝廷，妥协投降派继续得势当权，爱国英雄岳飞父子，因此都不免被害死去。南北对峙百余年间，和议往还，年有聘使，画家由于沦陷北方或生长于北方破家南渡的，在民族矛盾残酷战争中，饱经忧患，于是经常采取这个为中国人民所熟习的历史故事题材，创作许多主题相同风格不一的连环故事画。有的或只是从历来作蕃骑图方法，略加组织，反映局部事件，有的又首尾起迄，组织特别严密。这里介绍六个画面，都属于同一主题——文姬归汉。

这类画不问真伪，照习惯多署名陈居中作。关于这个画家的时代，画录中有以为是北宋陷金的，有以为宁宗时画院待诏的。其实主题虽同，艺术风格并不一样，可见画手并非一人，时间也有先后。但有一点十分重要，那就是原作者必然是生长于南北宋之际的人物，因为只有既熟习汴梁社会市廛生活，同时也熟习游牧民族帐幕生活的人，笔下才能够如此深刻忠实的地反映出种种现实景象。例如这里介绍第一幅（图1），被盗走现藏美国波斯顿美术馆的长卷，全卷虽有残缺，但由帐幕送别到返家入宅，家人迎娶，举凡漠中风光，都市繁华，一一现出绢素上，无不刻画入微，可说是中国中古时代一幅故事画的典范。场面复杂，人物众多，处理得却极从容周到而有条理。人物车乘，起居服用，善于在大处着眼，小处落墨，组成一个壮丽而生动的社会风俗历史画面。画录中署陈居中作《文姬归汉图》或《胡笳图》许多种，就个人前

图1　明人摹宋绘《胡笳十八拍》局部

后所见到的各卷说来，这个本子应当算是比较好的，下笔用墨较重而具肯定感，可知非粉本临摹。和故宫收藏张择端《清明上河图》卷，同属于宋代社会故事画中第一流作品，可称宋代同类绘画的双绝。

第二幅是个立轴(图2)，原藏故宫，现在台湾。只是胡笳十八拍中一个场面，即使节来迎，蔡文姬和胡中亲人分别情形。画作立轴，正和五代丘文播把《北齐校书图卷》节取主要部分作成《文会图》立轴一样，并非本来式样。由于立轴画面限制，内容比较简单，但是用笔却精工秀美，人物衣着且具细致花纹。这个送别场面，常为画家采用，一方面因为是故事主题重点，另一面即它还和时代有关。南宋初年，曾一再有江南使者北来迎接赵佶后妃回南事，明人以为画家作成这个图，实有托古喻今意思。总之，离开画的艺术而言制度，这个立轴也还是十分重要的。因为两宋二百余年北行使节仪从，文献记载虽多，具体形象，却惟有从这类画幅得到证明(此外还有宋人绘《奉节图》、《聘金图》，也同出于文姬归汉)。

第三幅作夫妇二人并辔同驰，男子作胡装——实即女真装，面目亦如女真族型，颧高而颊削，眼目微竖，腰胯间悬挂弓矢，马稍前一头。

图7 《文姬归汉图》

图3 五代 胡瓌《卓歇图》局部（北京故宫博物院藏）

妇人近中年，仪容和穆端肃，头戴高装巾子，如传世《韩熙载夜宴图》所戴巾子，也即是一般说的“东坡巾”，又名“高士巾”，过去相传由苏东坡创始，宋人画《会昌九老图》、《洛阳耆英会图》、《西园雅集图》，画中人物大都戴这种巾子。这种巾子盛行的时代系北宋中叶以后，所以《夜宴图》真正绘制时代，可能晚一些。因为妇女衣饰桌上家伙都晚，不是五代南唐时。妇人画惟蔡文姬头上有此巾，似因高士巾而来。抱一梳双丫角小女孩，天真烂漫，长幼神情都极和美。马虽若千里逸足，具绝尘奔驰意，人却从容不迫。构图设计相当单纯，而表现技巧却十分高明，用笔精稳准确，非大手笔不能作到。这幅画也被盗出国外。

第四幅原藏东北博物馆，现陈列于故宫博物院绘画馆，旧题五代胡瓌《卓歇图》（图3），著录中也有题《东丹王射猎图》的；实同画而异名。长卷起始是游骑弋猎归来景象，人马杂会，鞍鞯间多横置白色天鹅。“卓歇”事见辽志，契丹人风俗习惯，照节令统治者必率诸王亲官属，于海子湖泺地猎天鹅射牛头鱼，按官品等级纵鹰，高位最先放“海东青”，不得逾制越规。猎罢归来，立帐宿营，卫士执骨朵哥舒棒环立守护帐外，即为“卓歇”。本画帐幕在最后，二贵人帐前席地而坐，举杯奉酒，身后女子数人侍立，席侧尚有数人带着豹皮弓弢恭立一旁，二

人在席前斟酒，二人作舞容，二人站略远奏竖箜篌，女贵人头上亦戴高装巾了。男子裹软巾，佩弓弢侍立的也裹软巾，一般侍从则秃顶，头部两旁留小辫二，腰系革带，衣脚仅及膝。就画意说来，它还是《胡笳十八拍》主题画之一。人物服饰器具，如男子位份较高的裹巾子，后作双叉带结，位份较低的秃顶旁留发梳双辫，侍女衣则左衽长袍，腰窄而下宽，长覆脚趾，系丝带前垂，腰以下衣褶边缘有义襕，头戴锥式浑脱帽，沿用锦带结作燕尾形。这一切都如《金史·舆服志》所说女真服制，和契丹服制相似而不尽同，可知原画产生的时代，比胡瓌或略晚一些，和传世陈居中画《胡笳图》倒相近。虽人马杂沓，落笔不乱。衣服敷彩作平涂法，席次侍女执酒壶纯作宋式。私意它的真正价值，不在作者是否胡瓌或陈居中，应在它是传世《胡笳十八拍》一个场面表现。产生时代必在辽金之际，表现上技法和构图设计，都可说是一件成功的有历史价值的作品。

第五幅只平列几个人，也是送别场面(图4)。个人所见到的是彩色复制品，原题元赵孟頫绘，和故宫收藏那个陈居中立轴一部分极其近似。即真出赵笔，仍是根据宋金时人旧稿粉本临摹节取而成。也可能原是宋代不题名旧画，或商人有意把原题割裂，改题赵作的。因为人物面貌衣装和其他种种，全是陈作式样，宋金制度，后来人是不能凭空想象

图4 《文姬归汉图》辞行部分

的。这个画特别重要处，在衣服敷彩工细如传世《捣练图》，丝绸花纹画得极具体。男子衣黄色“团科瑞锦”，妇女衣“青碧小花染缬”，妇女头上尖锥帽扎燕尾式金锦带结，衣角两侧加有着色丝绸义襴，材料既近于南北宋之际，装束更是女真装束，既非蒙古，也非南宋末南人装，这一点特别重要，值得注意。历来谈绘画考证和艺术鉴赏的，多乐于在一幅画中谈笔墨韵味，不大注意到这些具体问题。谈山水犹可说除笔墨韵味外无物可证，而鉴赏人物故事画，对于故事本来如还模糊不清楚，不免难言。衣冠器用更不能不有个基本理解。即或是小处，也可以帮助我们比较深入明白一些问题，至少是可推测出一幅画的相对年代。个人也并不认为冠服制度就是鉴别古画唯一的方法，不过，我们若把一幅画从全面去考查，对于它的时代判断会正确得多。

例如传世《洛神赋图》，世多以为出于东晋顾恺之手，只因为见于前人著录，引述的即不再加思索分析，其实说是顾，某几处可以证明?说宋人临摹，如原画即非顾，如何可以知道临的是顾?其实这都只是人云亦云，不加思索的结果。因为试从衣冠服饰略加注意，就不能不令人怀疑这个画的完成时代，可能要晚一二世纪。男子头上戴的名叫“漆纱笼冠”，创始于北朝北魏北齐，有大量石刻壁画和出土俑可证。妇人头部上绕双鬟，也到南朝齐梁才流行，曾反映于刻绘，到隋唐则惟舞妓和壁画上龙女间或还使用。两者盛行的服饰时代都晚于顾，顾实画不出!又如传宋本《列女传》，插图亦有称出顾手笔的，衣冠更晚。总之，或以讹传讹，或不求甚解，长此下去，不加澄清，我们所盼望的人物画史，是不大会写得正确的!这画不知现在何处。

第六为传明人摹十八拍图(图5)，绢本著色，原藏南京博物院，近正由文物出版社印行，附于郭沫若著《蔡文姬》一书中。这个册子的底本，其实还是出于陈居中旧本，论笔墨，似不如其他几种扎实，论色彩，却也有些不同处。值得注意是帏帐幕庐诸物，比较具体，是明人据旧稿临仿有所充实的作品。部分男女服装已混乱，不今不古，出于作画者已难有意作伪。如竟有人根据这个画去探讨三国时南匈奴服制，不免难言而相当可笑!

就这几幅人物故事画而言，个人认为从主题相同研究它初稿产生的时代和背景，不失为一种有意义的试探。由此明白《胡笳十八拍图》的形成不会早于九世纪，间接也启发我们《胡笳十八拍》本文可能不会早于七世纪。主题相同表现不同的方法，也值得我们留心，例如第一幅写繁盛市容，方法上就有独到处。其他各幅写人物性格，也各有独到处；人物有繁简不同，设计构图亦因之而变。《卓歇图》不用背景，却比明摹十八拍有背景效果还好些。又如立轴背景有部分小土坡，皴法用笔较

图5 明人摹宋《文姬归汉图》归家部分

简弱，缺少肯定感，不及辽陵壁画秋水秋山扎实，然而坡陀背后半露驼骑，却给人以辽阔感，比《卓歇图》迎面摄取有不同效果。又如画马，我们所见百马千马诸图，马数虽多，却少性格，只像是把十来马样前后错置而成，立轴马只五六匹一群，《卓歇图》马亦不到廿匹，因位置得法，却形成一种真实马群印象。真如旧话说的以少胜多，远过李公麟《马群图》。我们常说向优秀传统学习，这些不同表现方法，正是值得推荐的学习对象。

这几幅故事画除了在美术上的成就外，如能弄明白它产生的相对年代，实在公元十一二世纪间，衣服器物反映的也是这个历史阶段形象，对于中国新的古典歌舞戏剧的演出，如欲有所借鉴，就提供了重要参考资料。用作"文姬归汉"戏剧人物装扮，虽还不算符合历史真实第一手材料，用它作宋辽金时代有关戏剧服装道具参考，却十分有用。但是利用遗产必明白遗产，才有可能加以利用。

1955年写，1959年4月改

本文发表于1959年《文物》杂志第6期，1960年收入北京作家出版社《龙凤艺术》一书。1986年5月收入商务印书馆香港分馆版《龙凤艺术》时，文字经作者校改，并配入几幅插图。现据商务版文本编入。

读展子虔《游春图》

相传隋代展子虔作的《游春图》，是一幅名画，它的经济价值，传说值黄金四百两。我意思可不在货币价值。这画卷的重要，实在是对于中国山水画史的桥梁意义，恰像是近年发现的硬质青釉器在青瓷史上的位置，没有它，历史即少了一个重要环节，今古接连不上。有了它，由辽阳汉墓壁画山石、通沟高句丽魏晋时壁画山石、《女史箴图》山石，及传同一作者手笔的《洛神赋图》山水、北朝几件石棺山石、南朝孝子棺上刻的山水树石，及敦煌北魏前期或更早些壁画山石和麦积山壁画山石，才能和世传唐代大小李将军、王维及后来荆浩、关仝山水画遗迹相衔接。

这个画入故宫年月，或在明代严嵩家籍没时，或时间稍晚，约当十八世纪。流落民间却并不多久。一九二四年溥仪出宫时，带走了大约几百种旧藏贵重字画，就中即有名画一堆。照故宫溥仪起居服用日常生活看来，不像是个能欣赏字画的末世帝王，所以把这些劳什子带出宫，用意当不出二事：一换钱，托罗叔言转手换日人的钱。二送礼，送日籍顾问及身边一小群遗老应时进见行礼叫一声万岁的赏赐。可是这些画后来大部分都给了溥杰，有些九一八后即流传平津，有些又在抗战胜利后，才从各方面转到当时东北接收大员手中，或陆续入关。关于这个《游春图》的旅行经验，一定还包含了一段长长故事，只可惜无一个人详悉。我从昆明随同北大返回北平时，是一九四六年夏天，这幅画在琉璃厂玉笥山房一位马掌柜手中待价而沽，想看看得有门径。时北大拟筹办个博物馆，有一笔钱可以动用，我因此前后有机会看过六次。我觉得年代似有问题，讨价又过高，未能成交。我的印象是这画虽不失为一件佳作，可是男子的衣著，女人的坐式，都可说有问题，未必出于展子虔手笔。约过一年后，画已转入张伯驹先生手里，才应燕大清华友好请求公开展览了两次。当日展览会四十件字画中，陆机《平复帖》数第一(内中有几个章草字失体，疑心是唐人抚本)。《游春图》作画幅压卷。笔者半

年中有机会前后看过这画八次，可说十分幸运。凡看过这个尺寸较高小横卷的人，在记忆中必留下一点印象：不能如传说动人，却会引起许多联想。尤其是对于中国山水画史还感兴趣的人，可能会有些意见，即这幅画在设计上虽相当古，山石处理上也相当怪，似熟习，实陌生。保留印象一面和其他一些佳迹名墨相融会，一面也觉得稍有扞格。这个“融会”与“扞格”原居于相反地位，就为的是画本身离奇。我说的是辽阳汉墓日人摹下的壁画、通沟高句丽坟内壁画、相传顾恺之《女史箴图》、《洛神赋图》、孝子棺刻画、北魏敦煌着色壁画《太子舍身饲虎图》、高昌着色壁画《八国王子分舍利图》、世传王维《辋川图》、传世《明皇幸蜀图》（实即《蜀道图》）……以及故宫和日本欧美所收藏若干种相传唐人山水画迹，都和这画有些矛盾处。若容许人嘀咕时，他会发生下面疑问：

这画是展子虔画的？

若说是真的，证据在什么地方？从著录检查，由隋郑法士《游春山图》起始，唐宋以来作春山图的名手甚多，通未提及展作此画，谁能确定这幅画恰恰是展子虔手迹？就是有个宣和题签，也并不能证明画的真实可信。从《贞观公私画史》到《宣和画谱》，这画似均未入录，装裱也非《云烟过眼录》所谓中兴馆阁旧式。被认为展子虔作《游春图》，实起于元明间。然而元代专为大长公主看画作题的冯子振辈，虽各有几行字附于卷后，同是侍奉大长公主的袁桷，于至治三年三月，在大庆寺看画三十六，却不记《游春图》。明茅维、詹东图、杨慎，都似乎看到

隋展子虔《游春图》（北京故宫博物院藏）

过这幅《游春图》或相类而不同另一幅，当时可并无其他相关比证，证明的确是展画。若说它是假的，也很难说。因为画的绢素实在相当旧，格式也甚古。从格式看，可能是唐人画。即或是唐人手笔，也可能属于《宣和画谱》记载那四十多幅“游春山图”中之一幅，还可见出隋人山水画或展子虔画本来样子。尤其是彦悰、张彦远意见，有些可以作为展画注解。

也许我们得放弃普通鉴赏家所谓真假问题，来从前人画录中，试作点分析检验工作，看看叙录中展子虔作过些什么画，长处是什么，《游春图》和他有无关系。可能因为这种分析综合，可以得到一点新的认识；也可能结果什么都得不到。我的意思是这种分析虽无从证实这幅画的真伪，却必然可以引起专家学人较多方面观摩推论兴趣。我不拟涉及收藏家对于这个画所耗费的经济价值是否值得，也不打量褒贬到鉴古家啧啧称羡的美术价值是否中肯。却希望给同好一种抛砖引玉新的鉴定工作的启发，我相信一部完善的中国美术史，是需要有许多人那么从各种角度注意提供不同意见，才会取得比较全面可信证据并相对年代的。

试从历史作简单追究，绘画在建筑美术和文化史上实一重要装饰，生人住处和死者坟墓都少不了它。另有名画珍图，却用绢素或纸张增加扩大了文化史的意义。它不仅连结了生死，也融洽了人生。它是文化史中最不可少的一个部门，一种成分，比文字且更有效保存了过去时代生命形式。

宫阙祠庙有画饰，史志上著录明确。孔子如周观明堂画，徘徊不忍去，欣赏赞叹不已，很显明这些画必不只是史迹庄重，一定还表现得十分活泼生动。王逸释《天问》，以为屈原所问，是根据于楚民俗习惯，先王公卿祠堂无不有前人彩画，包罗广大而无所不具。秦每破诸侯，必仿写其宫室于咸阳北坂（此说历来有分歧，若连缀后边记载，有饮食歌舞不移而具，及近年从咸阳北坂所发现的各种瓦当看来，所谓“仿写”，实仿造诸国建筑而言，和画无关）。汉未央、甘泉、建章、寿宫、麟阁……无不有彩画。《南蛮传》且称郡守府舍也有画。这些画的存在意义，都不仅仅作为装饰。至于西蜀文翁祠堂之画，到晋代犹好好保存，使王右军向往不已。从古乐浪川蜀漆器彩画之精美推测，文翁祠壁画，可知精美活泼必不在漆器下。

宫观祠庙由隋入唐，因兵燹事故名画珍图毁去虽不少，保存下的也还多，尤其是当时的西京长安，南方之江都，唐人笔记常多提及。隋之工艺文物有一特点，以雕刻为例，似乎因南朝传统与女性情感中和，线色明秀而纤细，诗、文、字，多见出相似作平行发展。画是建筑装饰之

一部，重漂亮也可以想见。这种时代风气，是会产生《游春图》那么一种画风的。彼时如《天问》所涉及古神话历史屋壁式刻画已不可见，汉代宫室殿堂画名臣，屏风图列女，亦渺不可见。然汉代石阙坟茔刻石规模，犹可以从武氏祠及其他大量石刻遗物及《水经注》纪录得知一二。唐裴孝源论画谓："吴、魏、晋、宋世多奇人，皆心目相授……其于忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。"《隋书·经籍志》且称大业中尚书省即有天下风俗物产地图，隋宫室制度，既因何稠等具巧艺慧思而大变，具装饰性并教育意味壁画，已不再谨守汉晋法度，局限于作忠臣列女，或其他云兽杂饰，具区域性之奇花美果，风俗故事，已一例同上粉壁。五代西蜀江南花果禽兽之写生高手，宣和画院中之同类名家，可说原来即启承于隋。至于寺庙壁画，由名手执笔，产生时且带比赛意味，各尽所长，引人注意，则自晋顾恺之瓦棺寺画维摩募缘时，似即已成风气。陆探微、张僧繇著名遗迹，当时即大多数在庙里，隋唐时犹把这个各竞所长制度好好保存，且加以扩大，所以段成式《酉阳杂俎》记庙中观画，张、陆、杨、展名笔，与阎立本、吴道子、王维、尉迟乙僧等名墨妙迹相辉映，罗列廊壁，专家批评得失，有个共通印象可以参校。入庙观画，也成为唐代士大夫娱乐之一种。段成式或张彦远等所记，不仅可以见出壁画格式位置，且可明白内容。当时已多杂画，佛神天王之外，花木竹石，飞走游潜，无所不具。说法变相，且将画题扩大，庄严中浸透浪漫气息，作成一部具色彩的平面史实或传奇。唐代又特别抬举老子，据《封氏闻见记》所述，听吉善行一片谎言，唐王朝就把老子认作祖宗，天下诸道郡邑都设立玄元皇帝庙，除帝王写真像外，铸金、刻石，及夹纻干漆像，同有制作，当时都供奉入庙，听人进香。此外按乐天女，仙官道士，当时摩登行列，也都上了墙壁（敦煌且有合家参庙壁画，如《乐廷瓌夫妇行香图》）。至北宋真宗祥符间，供奉天书的玉清昭应宫的兴建，由宰相丁谓监督工事，集天下名画手过三千，选拔结果，还不下百人，分为二部（见《圣朝名画》评《武宗元传》），还收罗天下名画师，各竞表现，昼夜赶工，二烛作画一堵。西蜀江南之黄筌父子侄，徐熙祖孙，以至于李方叔所称笔多诙趣之石恪，无不参加，各在素壁上留下不少手迹。若非后来一把无名火将庙宇焚去，则这个大庙墙壁上留下的数千种名笔妙墨，拿来和较后的《宣和睿览集》千余册纸素名画比较，将毫无逊色。调色敷彩构图设计新异多方处，且必然会大大影响到后来。别的不提，倘若当时有一个好事者，能把各画特点用文字记录下来，在中国中古绘画史研究上，也就必然一改旧观，不至于如当前一片朦胧景象了。

由晋至宋所谓名笔还多，从壁上作品记载看来，展子虔画迹也多在

寺庙中保存。

在宫观庙宇壁画上，唐人记述展子虔遗迹的，似应数唐裴孝源《贞观公私画史》，和张彦远《历代名画记》二书，比较说得具体。

江都东安寺，长安灵宝寺、光明寺，洛阳天女寺、云花寺，皆有展子虔画（《贞观公私画史》）。

上都定水寺内东西壁及前面门上，并似展子虔画。海觉寺双林塔西面展画，东都龙兴寺西禅院殿东头，展画《八国王子分舍利》。浙西甘露寺，展子虔画菩萨两壁，在大殿外（《历代名画记》）。

所记自然未尽展留下笔迹全部。惟就部分看全体，也可知展于南北两地名刹大庙中，均有遗作。这些画可能有普通故事人物，大多却必然与佛教相关。又《贞观公私画史》另载展画计六卷：

法华变相一卷　南郊图一卷　长安车马人物图一卷
杂宫苑图一卷　弋猎图一卷　王世充像一卷

《历代名画记》则称：

展子虔历北齐、北周、隋，在隋为朝散大夫、帐内都督，有《法华变》，白麻纸《长安车马人物图》……《朱买臣覆水图》并传于代。

又可见用纸素的作品，世俗故事即多于宗教作品。

这些画很明显是纸或绢本，所谓“并传于代”，照唐人习惯，即不仅有真本，且还流传有摹本，其《长安车马人物图》，且注明是麻纸，同时有杨契丹作，与六朝以来名手所作《洛中风物图》及相似题材，到后来，北宋张择端的《清明上河图》设计，可说即从之而出。《杂宫苑图》，又必为唐之二李，宋之二赵，及宣和画院中专工屋木楼阁的高手所取法，但不及山水，只除非《南郊图》也有山水。

又宋郭若虚《图画见闻志》载：隋展子虔《大禹治水图》。从山石嶙峋如斫削而言，后世传周文矩《大禹治水图》，行笔均细劲，也可能从之而出。这个图上的山石画法，和《游春图》不相近，然更近展画（后面当可说及）。

宋代著录展画较详的，当数《宣和画谱》。在《道释部》有十三种，共二十件，计有：

北极巡海图二　石勒问道图一　维摩像一　法华变相图一　授塔天王图一　摘瓜图一　按鹰图一　故实人物图二　人马图一　人骑图

一　挟弹游骑图一　十马图一　北齐后主幸晋阳图六

从名称推测传授，则唐宋画人受展子虔影响的实在很多，如《维摩像》、《摘瓜图》、《石勒问道图》、《授塔天王图》、《挟弹游骑图》、《十马图》……唐宋若干名世之迹，或有不少即出于展画粉本。周密《云烟过眼录》称："宋秘书省有展子虔伏生"，或者也就是世传王维《伏生传经图》所本。《中兴馆阁续录》记宋中兴馆阁的储藏，计古贤六十一轴，中有展子虔画梁武帝一，佛道像百二十七轴，中有展子虔伫立观音一，太子游四门二。若阎家兄弟及吴道子笔法师授，实从展出。我们说传世《帝王图》中梁武帝，及吴画武帝写真，还依稀有展子虔笔墨影子，说的虽不甚确实，却并不十分荒谬。

就叙录论展画长处，特点实在人物。画像与普通风俗故实，都必然以人物作中心，米疯子《画史》中早说到：

李公麟家有展子虔小人物，甚佳。系南唐文房物。

然并未限于人物，唐沙门彦悰《后画录》论得很好：

"触物为情，备该绝妙，尤善楼阁人马，亦长远近山川，咫尺千里。"

文章作于贞观九年三月十一日，可算是叙及展画兼善各体的最早证据。后二语且似乎已为《游春图》预先下了注脚，倘若说《游春图》本是一无名人画，由于宋元人附会而来，这附会根据，即因彦悰叙录而起。

唐张彦远《论画六法》，也批评到展子虔，语句虽稍抽象，和《游春图》有点相关：

"中古之画，细密精致……展、郑之流是也。"

展即子虔，郑即同时之郑法士。《宣和画谱》人物部门无展之《游春图》，却有郑法士《游春山图》二。这个题目实值得特别注意。因为假若我们肯定现在《游春图》是隋画，可不一定是子虔手笔，可能移到郑法士名下去，反而相称一些。若说是唐宋人本，非创作，实摹杌，说它即从郑画摹来，也还可以说得去。

又张彦远论山水树石，以为"二阎擅美匠学，杨、展精意宫观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧苑柳，功倍愈拙，不胜其色"。彦远时代相近，眼见遗迹又多，称前人批评意见，当然大有道理。所以论名价品第，则以为：

"近代之价，可齐下古，董、展、杨、郑是也。……若言有书籍，岂可无九经三史。顾、陆、张、吴为正经，杨、郑、董、展为三史，其诸杂迹为百家。"

唐李嗣真《后画品录》，中品中计四人："杨循、宗炳、陶景真、

展子虔。”朱景玄《名画录》展子虔不在品内。

同出于唐人，价值各有抑扬，所谓选家习气是也，方法多从评诗，评文，评字而来，对于画特别不合式，容易持一以概全体，甚不公平。所以到明代杨慎时，就常作翻案，对于唐人“顾、陆、张、吴”，以为宜作“顾、陆、张、展”，用子虔代道子，对于时代上作秩序排列，意见也还有理。

彦远叙画人师笔传授，即裴孝源心目相授递相仿摹意，以为田僧亮师于董、展，二阎师于郑、张、杨、展。又谓：

……田僧亮、杨子华、杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔、孙尚子、阎立德、阎立本并祖述顾、陆、僧繇。

……展则车马为胜。

……俗所共推，展善屋木，且不知董、展同时齐名，展之屋木，不及于董。李嗣真云：“三休轮奂，董氏造其微，六辔沃若，展生居其骏。而董有展之车马，展无董之台阁。”此论为当。又评董、展云：“地处平原，阙江南之胜，迹参戎马，乏簪裾之仪。”如此之论，便为知言。

张引李所言董展优劣，措词甚有见地，惟时间一隔，无迹可作参证，自然便成悬案。谈展画马较明确具体，还应数欢喜用《庄子》笔法题画的宋董逌《广川画跋》：“展子虔作立马而具走势，其为卧马，则复有腾骧起跃势，若不可覆掩也。”米癫子素号精鉴，亦称许展画《朔方行》小人物佳甚。画为李公麟所藏。

至于涉及展的山水人物，比彦悰进一步，以眼见展之遗迹。说得十分具体，也极重要的，却应数元汤垕《画鉴》：“展子虔画山水法，唐李将军父子多宗之，画人物描法甚细，随以色晕开……人物面部，神采如生，意度具足，可为唐画之祖。”二李山水得展法，世多知之。世称张萱画美妇人明艳照人，用朱晕耳根为别。原来这个画法也得自子虔，并非纯粹创造，这一点说到的人似不多。

明杨慎喜作画论八股，翻旧案，谈丹铅。《丹铅总录》称：“画家以顾、陆、张、吴为四祖(用张彦远语)，余以为失评矣。当以顾、陆、张、展为四祖。画家之顾、陆、张、展，如诗家之曹、刘、沈、谢，阎立本则诗家之李白，吴道玄则杜甫也。必精于绘事品藻者，可以语此。”虽近空论，比拟还恰当；惟说的似泛指人物画，即从未见过展画，也可如此说的。

《艺苑卮言》谈及人物画时，则谓：“人物自顾、陆、展、郑以至僧繇、道玄，为一大变。”指的方面虽多，用笔粗细似乎是主要一点，其实细线条非出自顾、陆、展、郑，实出汉魏绢素艺术(顾之《洛神赋

图》与《列女图》线条并不细)。至唐受到吴道子莼菜条革命,至宋又有马和之兰叶描革命,然细线条终为人物画主流正宗。王维、郭忠恕、李公麟、王振鹏、尤求等,一路下来,俱有变本加厉,终至细如捻游丝者,过犹不及,因之游丝笔亦难有发展。道子一路,则始在宗教壁画上发生影响,沿袭直到元明,从敦煌及山西宋元以来大量壁画看,虽若难以为继,尚可仿佛二三。且因近代坟墓发掘、汉晋壁画发现,和陶瓷砖甓比证,才知道子的雄劲粗犷,亦非自创,很可以说从彩陶时代工师即有这个作风,直接影响还本于魏晋以来圬壁方式,不过到彼手中,下笔既勇猛凌厉,天分才赋又特别高,实集大成。圬壁出于工艺,绢素本不相宜,因此笔墨竟作成前有古人而后无来者趋势。至宋元代,即有意为云水壮观如孙位,画鬼神如颜辉,作钟馗如龚开,笔均细而不悍。石恪、牧溪又近于王洽泼墨,有涂抹而无点线,嗣胤寻觅,却惟有从磁州窑墨画刻镂水云龙人兽,吉州窑的水墨花鸟虫鱼,尚得一脉薪传。直延长到明代彩绘及青瓷,勾勒敷彩,面目尚具依稀;至于纸素艺术,虽会通于王洽泼墨与二米云山,衍化成大痴、仲圭、方壶、石田、青藤,有意认亲,还是无从攀援,两不相关也。吴生画法,在纸素上已可说接手无人,如不嫌附会,可说直到千年后,才又有任伯年、吴昌硕、齐白石,居然敢纵笔作人物,写草字,画花鸟虫鱼。但几人能把握的,已不是具生命机动之线条,来表现人物个性或一组故事。伯年画人物虽比吴伟、黄瘿瓢见性格,着色又新鲜大胆具现代性,比吴彬、陈老莲活泼有生机,其实用线造型亦不佳,带俗气,去古人实在已相距千万里。吴老缶笔墨淋漓,在六尺大幅素纸上作绛梅,乱点胭脂如落红雨,十分精神。其特别见长处,还是用石鼓体作行草字。白石翁得天独厚,善于用墨,能用点代线,会虫禽骇跃之理,花果生发态度。然与其说是由道玄笔迹而有所悟,不如说两人同是圬壁手,动力来源相同,结果自然也有些相似成就。唯一则身当开元天宝物力雄厚宗教全盛时代,作者生于这个豪华狂热社会背景中,自然全生命能奔放燃烧,裴旻舞剑略助其势,天王一壁顷刻即成。一则生当十九、二十世纪间外患内忧时代,社会一再变革,人民死亡千万,满地为血与火涂染,虽闭门鬻画,不预世事,米盐琐琐,不能不分心。因之虾蟹必计数论价,如此卖画四十年,即或天赋高如道玄,亦难望有真足传世伟构。老去作菊虾,虽极生动然亦易模仿。因之多伪托,真赝难辨。

展子虔之《游春图》见于著录,不在中古,却在近古。

明茅维《南阳名画表》,记韩存良太史家收藏山水界画目中,首即著录一行:

"南北朝展子虔《游春图》,宋徽宗前后小玺。"元人跋名《春游

图》，非《游春图》，是则画在明代即已著名，茅维所记犹旧名。只云“宣和小玺”，未云“题签”，私意当时列缀于前，正如阁帖诸迹与《平复帖》及其他名笔，还像秘阁官库本藏字画习惯。

张丑《清河书画舫》称：

> 展子虔者，大李将军之师也。韩存良太史藏展子虔《春游图》卷，绢本，青绿细山水，笔法与李思训相似，前有宋徽宗瘦金书御题，双龙小玺，政和宣和等印，及贾似道悦生葫芦图书曲脚封字方印……第其布景与《云烟过眼录》中所记不同，未审何故。

又传严氏藏展子虔《游春图》。

詹景风《东图玄览》复称：

> 展子虔青绿山水二小幅，致拙而趣高，后来二李将军实师之。

又言：

> 李思训绢画山水小幅，布置溪山、村落、人家，大与今画布置殊，殆是唐无疑。

明《严氏书画记》则载《春山图》，“大李将军二卷、小李将军二卷”。

张丑所见作《春游图》，且明说是青绿细山水，笔与李思训近，有徽宗题，惟与《云烟过眼录》所记不合，《云烟过眼录》：画为胡咏存斋所藏，徽宗题，一片上凡十余人。

詹景风则见二小幅，内容“致拙趣高”，以为“二李实师之”。又言“李绢画布置有古意，是唐无疑”。不及题跋。又言“唐人青绿山水二片，行笔极轻细”。很显然，同时实有好几件不同小幅画，或署展名，或署二李，或无名，格式却相差不甚多。詹景风识力极高，所言必相当可信。

王世贞《艺苑卮言》谓：“画家称大小将军……画格本重大李，举世只知有李将军，不尽其说。……大抵五代以前画山水者少，二李辈虽极精工，微伤板细……”

所言精工而伤板细，易作目前所见《游春图》评，或有首肯者。若

有人觉得这画实细而不板，则应明白明代人所谓“板”，画院一例在内，和现代人观点本不甚合。

《云烟过眼录》称宋秘书省藏有展子虔伏生，涉及装裱：“阅秋收冬藏(四个字号)内画，皆以鸾鹊绫象轴为饰，有御题则加以金花绫，每卷表里皆有尚书省印。”且说关防虽严，往往以伪易真，殊不可晓。今所见展画装裱似不同，有人说是宋装，有可疑处。

我们若假定不是展子虔画，有许多画可以伪托。

宋《宣和画谱》中，黄筌《春山图》七，黄居宝《春山图》二，黄居寀《春山图》六，燕肃《春山图》四，李昭道《春山图》一，李思训《春山图》一。在人物部门，则有隋郑法士《游春山图》二。《南阳名画表》还有李确《春山游骑图》。

其他画家高手作春山图尚多，因为作风格致不近，不宜附会到传为展作之《游春图》，所以不提。

张丑又言：“庚子数日偶从金昌常卖铺中获小袖卷，上作著色春山，虽气骨寻常，而笔迹秀润，清远可喜。谛视之，见石间有‘艳艳’二字，莫晓所谓。然辨其绢素，实宋世物也。越数日，检阅画谱，始知艳艳为任才仲妾，有殊色，工真行书，善青绿山水。因念才仲北宋名士，艳艳又闺秀也，为之命工重装，以备艺林一种雅制云。”此明言袖卷，和本题无关。

《游春图》既题名展子虔作，树石间即或有艳艳字样，也早已抹去。然从装裱上，却似元明裱，非宋裱。有同是东北来一军官，藏元人裱同式裱法可证。世传另有其他明季装裱横卷，可以参考。

从著录掇拾材料，我们可以知道几件事：一、隋郑法士有《游春山图》，唐宋名家有许多《春游图》；二、《春游图》本来可能为茅维所见《游春图》。或“游春”，或“春游”，明人记录已不大一致，且当时有画迹相似而署名不同或无作者名若干画幅。三、本画可能是詹东图所见称为展画之一幅，或王世贞所见大小李画之一幅(也可能即张丑所见艳艳临摹唐人旧迹)。

又或者还只是宋画院考试国手时一幅应制画，画题是唐人诗句“踏花归去马蹄香”，《萤雪丛说》说，徽宗政和中设画学取士，即有这个画题。又詹东图传闻文徵仲家曾藏有右丞“花远重重树，云深处处山”纸本小帧，布景极关，落笔精微。笔记传闻有不可靠处，惟把两句诗作目下《游春图》题记，却也相当切题。又好像为刘禹锡“紫陌红尘”诗作插图，不十分切题，却还相关照。

一面把握题旨，一面遵守宋人画诀：“春山艳冶而如笑……品四时之景物，务要明乎物理，度乎人事，春可画以人物欣欣而舒和，踏青郊

游，翠陌竞秋千，渔唱渡水……”《山水纯全集》作者意见或在先或在后，都无关系，就画面空气言，却可帮助我们欣赏《游春图》，认为是唐诗格局。

这点印象宜为对绘画史有知识的人所同具。

又张彦远论山水树石，多根据当时存下名笔而言，批评杨、展画迹时，他曾说：

状石则务于雕透，如冰澌斧刃。

冰澌斧刃如可靠，则展画石方法，宜上承魏晋六朝，如通沟坟墓壁画山石，敦煌北魏壁画《太子舍身饲虎图》山石，六朝孝子故事石棺图山石，以及《洛神赋图》山石，山头起皴，必多作方解矾头式，下启大小李衍变为荆、关、马、夏直到蓝瑛，用作花鸟配衬物则影响黄居寀。居寀迹不易见，林良吕纪画石还可依稀仿佛，作山或金碧堆绘，或墨笔割切，方法上终属于北派。《容台集》说：“李昭道一派为赵伯驹，伯驹精工之极，又有士气，后人仿之者得其工而不得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是已，五百年而有仇实父。”一脉传来，均不与王维细笔山水相通。

现存传称周文矩《大禹治水图》，山头方折如大小李，从史志看同一题目名迹，吴道玄、展子虔、顾恺之均有作品，《历代名画记》谓：“古时好拓画，十得七八，不失神彩笔踪。亦有御府拓本，谓之官拓。国朝内库翰林集贤秘阁拓写不辍。承平之时，此道甚行。”此《大禹治水图》作山方法，似稍近冰澌斧刃，不仅有子虔板处，还有顾虎痴精微处。《游春图》却大不相同，因之就《游春图》作山石笔意言来，这幅画作展子虔，反而不称，估作与子虔作风不同之唐五代或宋人画迹，均无不可。《宣和画谱》称西蜀黄筌、黄居寀、居宝三人曾共有《春山图》计十五幅，如说这画是十五幅之一，可寻出下面几点例证，补充解释。

一、画中女人衣着格式，似非六朝格式，亦不类隋与唐初体制。淡红衫子薄罗裳，又似为晚唐或孟蜀时妇女爱好（风致恰如《花间集》中所咏）。世传五代画纨扇小人物，与董源《龙宿郊民图》，及松雪用摩诘法所作《鹊华秋色》卷子上人物、衣着均相近。直到实父仿赵伯驹画五丈长《子虚上林赋》画意，妇女装扮还相同。而山头着树法，枝柔而欹，却是唐代法。宋元人论画，即常说及蜀人得王维法，笔细而着色明媚。

二、黄氏父子侄本长于花鸟，用作花鸟法写山水景物，容易笔细而

色美，格局上复易见拙相。唐人称展特长人马故实，宋米芾且为目证。凡此诸长，必特别善于用线，下笔宜秀挺准确，不过于柔媚。此画人马均不甚佳，衣着中的幞头和圆领服，时代都晚些，建筑时代也晚。山石树木亦与冰澌斧刃、刷脉镂叶也不相称。张彦远叙六朝杨、展山石作法时，还说及如“钿饰犀栉，冰澌斧刃”这种形容，若从传世遗迹中找寻，惟敦煌隋代洞窟壁画中维摩五百事小景足当此称呼（画录中则称陈袁蒨绘有此图）。

三、从绢素看，传世宣和花鸟所用器材多相近，世传黄氏花鸟曾用细绢作成，不知世传李昭道诸画及某要人藏周昉仕女用绢如何，若说展画是隋绢，至少还得从敦煌余物中找出点东西比较。若从敦煌画迹比较，如此绵密细笔山水，至早恐得下移至晚唐五代较合适。

我们说这个画不是展子虔笔，证据虽薄弱近于猜谜，却有许多可能。如说它是展子虔真迹，就还得有人从著录以外来下点功夫。若老一套以为乾隆题过诗那还会错，据个人经验，这个皇帝还曾把明代人一件洒线绣天鹿补子，题上许多诗以为是北宋末残锦！

1947年7月写，1982年重校

近人傅熹年先生评此画年代有极好意见。从文附记。

本文1949年4月发表于上海《子曰》丛刊第6期之《艺舟》副刊第1期，篇名为《读春游图有感》，署名上官碧。1982年经作者重校，1986年5月收入商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》一书，篇名改为《读展子虔〈游春图〉》。

现据《龙凤艺术》文本编入。

维摩诘故事画问题

敦煌画中有个武周垂拱二年画的《维摩变文殊问疾图》，如把现存晋北魏浮雕石刻维摩说法相比较看来，这个画是有些问题的。佛教艺术主题画各有目的。降生和涅槃，近于历史传记，重在增人敬信。九色鹿鹿王本生经，箴贪爱并有所讽喻。舍身饲虎太子须大拏经描写牺牲。维摩诘变，则近于为表扬并争取当时宏法护道的知识分子同路人而发。这个经变的重要性，是凡有佛教艺术石刻遗迹地方，都有一个相似而不同场面。晋六朝中原名画家，大都曾作过这个主题画。就中特别著名的，是顾恺之和袁倩。

佛教思想文化到中国，正确时代和过程虽难言，联系实际比较，《史记·封禅书》、《汉书·郊祀志》叙述秦始皇汉武帝所好的神仙方士，安期生卢敖等，必然有些是外来物，通过了神仙巫术打入中国人信仰中，是可以想见的。初来并且不是什么高深教义，和房中医术关系反而密切，实用多于抽象的。西汉末成哀之际谶纬盛行，虽说出于中国本有的儒与阴阳的合流，反映的却是本位的巫术仪式和外来信仰一种政治斗争。惟佛教比较明确具体的仪式场面，在中国发生广大作用，大致还是汉末魏晋之际。《陶谦传》记笮融道场事，可以依稀看出一点热闹情形。但这种种似对于当时普通群众有作用，对于士大夫层群众则不能起大作用。陈蕃、李膺、孔融、弥衡，都不会对之有多大兴趣。曹操时把方士招集在一处，曹植兄弟间论方士长处，可见出当时这种人物，技术实重于信仰，作风从文成五利一脉相承下来。而这种方士，也就必然有外来的成分。

司马氏的政治结束了三国分割后，中国地主士大夫阶层对于封建主作的政治斗争，受汉末党锢的失败教训，再不能取李膺陈蕃方式，对政治有所主张号召群众，又不能用较后袁绍孔融辈方式，拥家丁部曲割据一方。但是这个阶层和现实政治是有距离和矛盾的。即或置身政府，观念意识也不免受制于实力派，无可作为。有些人又根本是个虚无主义

者。玄风大扇而老庄抬头，恰恰是一种否定现实的反映。当时老庄虽并称，其中还有分歧。由桓帝祠奉老子起始，信徒转从章醮仪式发展，大师教为其必然趋势。庄子则发展而为清淡，如竹林放诞支配了更多对于现实有所逃避的士大夫。这个阶层中人被征服的意识，和自我中心的领袖欲，本来的矛盾，从清淡放纵中方得到一种调和或解放。这些士大夫多数是地主阶级的世家子，个人意识是纯封建的，言行表现却常是反现实的。既无何等明确坚定的思想或信仰待发挥，也缺少什么伟大政治抱负待实现。实际情形，多不免如干宝《晋纪》总论，葛洪《抱朴子》，颜之推《家训》等著作中常说起的汉晋齐梁人物性情作风：空疏、夸大、骄矜、任性，而又不善于经营世务。所以持论畅谈，适如传记中的邓析，两面俱能设论，通常也只是以能屈倒对方为主。有些人虽善于分疏抽象名理，说来头头是道，居多倒以言简意赅为胜，从片言只语见风度，定人品，使个人因之突出于群。方法还从儒家学庸论孟而来，下启后来禅和子一语见机尖锐。这个阶层当时在政治上虽无大作为，在思想作风上，却支配了相当广大知识分子群。

佛教思想信仰，在这种社会空气下来进行宣传，和这个阶层接触，当然就取的是一个相互渗透的方式。同为唯心论，却从矛盾统一中结合而成一个维摩诘。经称维摩诘虽是个居士，对当时佛教经义却比大德高僧还在行，因之演说教义，也就格外透辟深入。还时常装病，来对探病者进行宣传。后来文殊问疾，还和其大谈佛法，天雨诸花。经故事对知识份子的引诱性，真所谓直中其心，这么一来，把当时这个阶层中的许多人，自然都打中了。用病维摩作成的绘画、雕刻，普遍流行。由顾恺之、张僧繇、陆探微、袁倩，到展子虔，都有这个经典故事的主题画。《建康实录》称恺之在瓦棺寺作维摩像一躯，公开观赏时，向群众募缘，俄顷即得百万。齐梁袁倩作维摩变，计有百余事。或画一像看看就能得巨款，或作连环画过一百事，在在都反映一种社会现实，即那个时代实有许多士大夫在作佛教中的候补维摩。《名画记》说顾作有“清羸示病之容，隐几忘言之状，为陆探微张僧繇所不及”。称袁作也以为“运思高妙，六法备足，置位无差，若神灵感会”。这种巨款的捐输和欣赏，可知决不是平常百姓能作到，还是以中层统制阶级的士大夫作对象，特别是一些现实社会中欢喜服药、装病、和人谈名理的活维摩，都成为笼罩于佛教辩证术中而不自觉的宣传员。顾袁名迹不复存在，内容上难推想。云冈、龙门、天龙山、南北响堂、北中国几个著名造像石窟，却还有许多主题相同作风各异的维摩说法石刻留存。就中云冈第五洞，天龙山第三洞，维摩都和史传中记述晋人清淡风度相合，龙门宾阳

洞的维摩，则病容清癯，神情萧散，更充分见出一个由士大夫化装而成的逸士高人风度排场（见本卷51页图6）。设计构图，和《名画记》所说顾恺之创作相近。顾作粉本上石，记称实出于唐杜牧之。至于龙门这个石刻是否和顾画有些关连？是否北魏时即由顾画扩大上石？却是一个待探讨问题。

这种中古时代具普遍性对佛教史大有关系的主题画，又还有个发展性，区域性。初唐敦煌的维摩变，作风就完全变了个样子。多病的维摩居士，忽然一变而成为文献中通常描叙到的石勒、桓温纠纠武夫模样。侍列群众则分成两行列，一代表中原帝王，一象征外邦君主。帝王行列和世传阎立本《帝王图》相近，外邦群众则为《职贡图》中人物。可知这个已浸透了民族形式的经变画，实在是从晋六朝清淡风气下得到支持、发展，先盛行于中原南北各地，隋唐之际方传入敦煌的。画像既成于武周垂拱二年，佛前帝王行列，可证明传本《帝王图》确成于唐代。且可推知壁画所根据的粉本，大约也成于中原高手名家。但维摩像须髯如戟，胡帽胡装，不免令人可疑。扮相和传统病维摩太不相合，模特儿何所取法？更是个问题。

旧记称隋展子虔有《石勒问道图》，石勒据胡床，状貌英伟雄杰。内容如何不易详悉。明詹东图《玄览编》则称曾见《石勒问道图》，树石不古，近于赵千里画。《玄览编》作者评画有见地，说的话不会大错。据个人私见，原本《石勒问道图》，不问是否展作，和这个画的主题内容，必相差不太多。证据是这个画佛像作风装扮通是隋代式样，文殊背后的树法更是隋代画法。是否同一画的粉本写作不同的题目？值得讨论。又旧画有《番王礼佛图》，也可能和这个画有些关连。现存宋人《礼佛图》卷子，传自李公麟，佛像缺少古意，实非本来。又佛道历来是有斗争的。晋王浮作《老子化胡经》，称老子出关而转生成佛，感化胡王成为信徒。虽是小说家言，因据此作的《老子化胡经图》则已极久。唐初反映于敦煌壁上，是十分自然的。又或这种画的粉本，如由晚唐或宋人题署，是极容易称为《老子化胡经图》的。这三个问题，都极有意义。

又敦煌画中诸番王像及帝王行列，一般说多以为是供养人。如果画为供养人，普通人不能画成这个样子，真的又应当是武则天妇人像。私意这个主题画下面只能说是中外群众。它的来源可能是从旧称梁元帝《职贡图》，和旧《列帝图》摘取而成，有万邦来朝意思。中唐以后人也有为应合番王礼佛题旨而画，未必即是当时修功德施主的真正像貌。这些异邦君主，只二三见于西域其他壁画中，敦煌画却特别多。也有这

种可能，即传世《职贡图》粉本，原由敦煌画集锦而成。说敦煌维摩变可能和《问道图》、《礼佛图》、《化胡经图》都有关连，实与历史变动关系密切。晚唐会昌灭佛，据《历代名画记》称长安除重要名迹保留一二，其余即大都完事。五代兵火相继，中原名刹古庙，更多毁去，名匠工师，也不免流转死亡，难继业务。花鸟山水画家随社会发展现实而兴起，四川有黄筌、黄居寀，江南有徐熙、徐崇嗣、董源等。人物画家也以善写绮罗妇女的受重视。加之道教得封建军阀支持，这个发展显然对于《花间集》一格的词曲，是有大影响的。宋初道教越有势力，反映宗教情感的仙真天官，自然都成为壁画中的新贵，佛教故事画，在一般人眼目中，就不免日益生疏。旧画题名舛误，亦随之而来。因此一幅张议潮《宋国夫人出行图》，和宋明人记录中常提起的《金桥图》、《丽人行图》，都可能有关连。二画粉本如未注明出处，唐五代或宋人会题作金桥和丽人行图的。

六朝以来人物画，粉本流传，更易附会名目。例如被美帝骗走之《北齐校书图》，就和世传顾恺之《勘书图》、《文会图》，大约是同一个粉本。名《文会图》和内容表现方合。这个粉本且可能还成于唐宋之际，非原画本来。著录中阎立本、张南本、周文矩、丘文播、李公麟，都有这个画题。试找寻一点物证，作为画实晚出说明，从女侍中的波浪状额发或螺髻，即可得出些线索。这种额发实仿自菩萨装，并非以意为之。六朝壁画同式发少见，德人印西域画《高昌》第九图，主要菩萨作此式。敦煌盛唐以来画中菩萨群像，多相同式样。这种菩萨妆，如真的流行，必在隋唐之际，方有可能，转用于现实人头上，不会较早于此。但也有相反可能。如《女史箴图》，女人鬓边长发下垂一绺，敦煌壁画魏时代供养人行列亦有之。照主要供养人罩曲柄盖制度说来，这种人物装束，必为当时敦煌最高统治者，有封王爵位眷属宫廷盛妆，时代应当在四世纪，如魏元荣辈家属方有这个装扮可能。高昌唐代壁画中的菩萨侍从，却也有着发下垂鬓角制。很明显，这却是较先一代民族形式影响了后来佛画内容。前代宫廷贵族装束，发展而成后一代天神侍从根据，唐人画记中即常提到这一点。但是《北齐校书图》，如从主要人物作螺髻，及各种人物衣著，马像、侍从像说来，全不是隋以前人应有错误。大似李公麟据旧画有所增减而成。很可能是丘文播作的。这种种自然都只是一种估计，近于猜谜，难免和前说有附会错误。但从这么种种方面来看敦煌画，或批判检查中国几幅有历史性旧画，无可疑会理出一点线索，启发出一些新问题的。

又敦煌维摩变成于唐初，维摩像和史传所称太宗虬须相貌倒相合。

照现存晋六朝石刻维摩像看来，实有结合了当时政治和宗教象征而成的意味。且恰恰把当时帝王是否拜佛的争论，作成一种矛盾调和的反映。唐代如用太宗像作模特儿，也是不足奇异的。

本文估计作于20世纪50年代，未发表过。据原稿编入。

白沙宋墓壁画

——《历史教学》封面图案说明

这是一九五一年在河南白沙水库建设工程中所发现的一座北宋时代坟墓壁画的一部分。原画高三尺，宽四尺，是我国宋代坟墓壁画重要遗迹。内容包括死者的家庭生活、日用器物、乐舞、仆从、狗马，和建筑装饰彩绘。它的发现让我们具体明白了北宋时代中原地主阶级的墓葬制度，明白了坟墓壁画和人物故事画的发展性和现实性。

由汉墓壁画、唐墓壁画，到白沙的宋墓壁画，有一个共同的特征贯串着，一方面是在表现方法上掌握住现实主义的技巧，另一方面是这种艺术的成就，健康素朴是它的本色。用它和传世的画幅比较，壁画笔墨一般虽然都显得粗糙一些，却格外活泼、自然而又富于生命。

历史进入北宋阶段，在生产上的发展，如矿冶、农业、造纸、制矾，从胆矾取铜，烧瓷器、制茶、织锦和印染彩帛、造船及海外贸易，无一不得到普遍而显著的提高。但是，劳动生产者依然忍受着严重的剥削，过着极为痛苦的生活。例如这个墓主“赵大翁”，大致就是一个宗室地主，墓中除奏乐壁画外，还有作亲戚送礼的，作佃户样子送礼的。总之是反映宋代这种不劳而食的特权阶级，生前以剥削人民劳动生产果实为生，死后还得消费他的佃农一大笔财产。

白沙壁画的发现所提供的参考材料是极为丰富的，对于由词曲、音乐和舞蹈结合而成的歌舞戏剧，都可以得到某些说明。即以本图奏乐人的服装，如妇女孝冠和男子曲脚幞头，以及乐器种类和使用情形而言，用它来和敦煌壁画种种唐宋伎乐，王建墓座浮雕伎乐，朝元仙仗的龟兹乐部作个联系比较，这是中国器乐应用研究十分重要的材料。

又宋代绘画在中国绘画史上有一个显著特征，即山水花鸟画的抬头，我们不能同意某些绘画史学者的意见，以为山水花鸟画的兴起，完全堕落了中国绘画传统的现实性。却不能不承认，自此以后，人物画的确日见衰退，但从工艺装饰画中我们却知道，许多艺术家方面，其实还保留表现人物形象的优秀传统（例如从宋代民间窑瓷器上的刻画，就留下许多材料）。白沙壁画的发现，不啻进一步为我们说明直到北宋末年，艺术工作者在粉壁上作人物画的技术水平，这种忠于现实的艺术作风，不仅可以代表艺术成就的良好一面，还可以用它和许多传世的宋代人物画作比较研究。白沙壁画的发现，因为时代明确（确为北宋晚年），材料又具体，这就帮助我们对于一些传世人物画作进一步研究，这方面的意义也是深长的。

原载于《历史教学》1955年第5期。据《历史教学》文本编入。

谈写字（一）

社会组织复杂时，所有事业就得“分工”。任何一种工作，必需要锲而不舍地从事多年，才能够有点成就。当行与玩票，造诣分别显然。兼有几种长处，所谓业余嗜好成就胜过本行专业的，自然有人。但这种人到底是少数。特殊天才虽可以超越那个限度，用极少精力，极少时间，作成发明创造的奇迹。然而这种奇迹期之于一般人，无可希望。一般人对于某种专门事业，无具体了解，难说创造；无较深认识，决不能产生奇迹。不特谨严的科学是这样，便是看来自由方便的艺术，其实也是这样。

多数人若肯承认在艺术上分工的事实，那就好多了。不幸得很，中国多数人大都忽略了这种事实。都以为一事精便百事精。尤其是艺术，社会上许多人到某一时都欢喜附庸风雅，从事艺术。惟其倾心艺术，影响所及恰好作成艺术进步的障碍，这个人若在社会又有地位，有势力，且会招致艺术的堕落。最显著的一例就是写字。

写字算不算得是艺术，本来是一个问题。原因是它在人类少共通性，在时间上又少固定性。但我们不妨从历史来考察一下，看看写字是不是可称为有艺术价值。就现存最古的甲骨文字看来，可知道当时文字制作者，在点线明朗悦目便于记忆外，已经注重到它个别与群体的装饰美或图案美。到铜器文字，这种努力尤其显然（商器文字如画，周器文字上极重组织）。此后大小篆的雄秀，秦权量文字的整肃，汉碑碣的繁复变化，从而节省为章草，整齐成今隶，它那变革原因，虽重在讲求便利，切合实用，然而也就始终有一种造形美的意识存在。因为这种超实用的意识，浸润流注，方促进其发展。我们若有了这点认识，就权且承认写字是一种艺术，似乎算不得如何冒失了。

写字的艺术价值成为问题，倒恰好是文字被人承认为艺术一部门之时。史称熹平时蔡邕写石经成功，立于太学门外，观看的和摹写的车乘日千余辆，填塞街陌。到晋有王羲之作行草书，更奠定了字体在中国的

艺术价值，不过同时也就凝固了文字艺术创造的精神。从此写字重摹仿，日渐重作者本人的事功，容易受人为风气所支配，在社会上它的地位与图画、音乐、雕刻比较起来，虽见得更贴近生活，切于应用，令人注意，但与纯艺术也就越远了。

到近来因此有人否认字在艺术上的价值，以为它虽有社会地位，却无艺术价值。郑振铎先生是否认它最力的一个人，与朋友间或作小小的舌战，以为写字不能称为艺术。（郑先生大约只是觉得它与“革命”无关，与“利用学生”无关，所以否认它有艺术价值。至于某种字体笔画分布妥贴所给人的愉快，郑先生还是能够欣赏，所以当影印某种图籍时，却乐于找寻朋友，用极飘逸悦目的字体，写他所作那篇序文。）艺术，是不是还许可它在给人愉快意义上证明它的价值?我们是不是可以为艺术下个简单界说：“艺术，它的作用就是能够给人一种正当无邪的愉快?”艺术的价值自然很多，但据我个人看来，称引一种美丽的字体为艺术，大致是不会十分错误的。

字的艺术价值动摇，浮泛而无固定性，是否艺术成为问题，另外有个原因，不在它的本身，却在大多数人对于字的估价方法先有问题。一部分人把它和图画、音乐、雕刻比较，便见得一切艺术都有所谓创造性，唯独写字拘束性大，无创造性可言。并且单独无道德或情感教化启示力量，故轻视它。这种轻视无补于字的地位，自然也无害于字的艺术真价值。轻视它，不注意它，那就罢了。到记日用账目或给什么密友情人写信时，这轻视它的人总依然不肯十分疏忽它，明白一个文件看来顺眼有助于目的的获得。家中的卧房或客厅里，还是愿意挂一副写得极好的对联，或某种字体美丽的拓片，作为墙头上的装饰。轻视字的艺术价值的人，其实不过是对于字的艺术效果要求太多而已。糟的倒是另外一种过分重视它而又莫明其妙的欣赏者。这种人对于字的本身美恶照例毫无理解(凑巧这种人又特别多)，正因其无理解，便把字附上另外人事的媒介，间接给他一种价值。把字当成一种人格的象征，一种权力的符咒；换言之，欣赏它只为的是崇拜它。前年中国运故宫古物往伦敦展览时，英国委员选画的标准是见有乾隆皇帝题字的都一例带走。中国委员当时以为这种“毛子精神”十分可笑。其实中国艺术鉴赏者，何尝不是同样可笑。近年来南北美术展览会里，常常可以发现吴佩孚先生画的竹子，冯玉祥先生写的白话诗，注意的人可真不少。假石涛假八大的字画，定价相当的高，还是容易找到买主。几个比较风雅稍明绘事能涂抹两下的朝野要人，把鬻画作画当成副业收入居然十分可观。凡此种种，就证明“毛子精神”原来在中国更普遍的存在。几年来“艺术”两个字在社会上走了点运，被人常常提起，便正好仰赖到一群艺术欣赏者的糊

涂势利精神，那点对于艺术膈膜，批判不苛刻，对于名公巨卿又特别容易油然发生景仰情绪作成的嗜好。山东督办张宗昌，虽不识字，某艺术杂志上还刊载过他一笔写成的虎字！多数人这么爱好艺术，无形中自然就奖励到庸俗与平凡。标准越低，充行家也越多。书画并列，尤其是写字，仿佛更容易玩票，无怪乎游山玩水时，每到一处名胜地方，当眼处总碰到一些名人题壁刻石。若无世俗对于这些名人的盲目崇拜，这些人一定羞于题壁刻石，把上好的一堵墙壁一块石头脏毁，来虐待游人的眼目了。

所以说，“分工”应当是挽救这种艺术堕落可能办法之一种。本来人人都有对于业余兴趣选择的自由，艺术玩票实在还值得加以提倡。因为与其要做官的兼营公债买卖，教书的玩麻雀牌，办党的唱京戏，倒还是让他们写写字画点画好些。然而必需认识分工的事实，真的专家行家方有抬头机会，这一门艺术也方有进步希望。这点认识不特当前的名人需要，当前几个名画家同样需要。画家欢喜写美术字，这种字给人视觉上的痛苦，是大家都知道的。又譬如林风眠先生，可说是近代中国画家态度诚实用力勤苦的一个模范，他那有创造性的中国画，虽近于一种试验，成就尚有待于他的努力，至少他的试验我们得承认它是一条可能的新路。不幸他还想把那点创造性转用在题画的文字上，因此一来，一幅好画也弄成不三不四了。记得他那绘画展览时，还有个批评家，特别称赞他题在画上的字，以为一部分用水冲淡，能给人一种新的印象。很显然，这种称赞是荒谬可笑的。林先生所写的字，所用的冲淡方法，都因为他对于写字并不当行。林先生若还有一个诤友，就应当劝他把那些美丽画上的文字，尽可能的去掉。

话说回来，在中国，一切专业者似乎都有机会抬头，唯独写字，它的希望真渺茫得很！每个认字的人，照例都被动或自动临过几种字帖，刘石庵、邓石如、九成宫、多宝塔、张黑女、董美人，……是一串人熟习的名词。有人欢喜玩它，谁能说这不是你的当行，不必玩？正因为是一种谁也知道一两手的玩意儿，因此在任何艺术展览会里，我们的眼福就只是看俗书劣书，别无希望了。专家何尝不多，但所谓专家，也不过是会写写字，多学几种帖，能摹仿某种名迹的形似那么一种人吧。欣赏者不懂字，专家也不怎么懂字。必明白字的艺术，应有的限度，折衷古人，综合其长处，方能给人一点新的惊讶，新的启示。欲独辟蹊径，必理解它在点线疏密分布间，如何一来方可以得到一种官感上的愉快，一种从视觉上给人雕塑、图画兼音乐的效果。这种专家当然不多。另一种专家，就是有继往开来的野心，却无继往开来的能力，终日胡乱涂抹，自得其乐，批评鉴赏者不外僚属朋辈以及强充风雅的市侩，各以糊涂而

兼阿谀口吻行为，赞叹爱好，因此这人便成一家。这种专家在目前情形下，当然越来越多。这种专家一多，结果促成一种风气，便是以庸俗恶劣代替美丽的风气。专家不抬头，倒是“塞翁失马”，消极的不至于使字的艺术十分堕落，专家抬头，也许更要不得了。

我们若在这方面还存下一点希望，似乎还有两种办法可以努力，一是把写字重新加以提倡，使它成为一种特殊的艺术，玩票的无由插手；二是索性把它看成一种卑贱的行业，让各种字体同工匠书记发生密切关系，以至于玩票的不屑于从事此道。如此一来，从装饰言，将来必可以看到许多点线悦目的字；从应用言，也可望多数人都写出一种便利流动的字。这种提倡值得大家关心，因为它若有了点效果，名流的俗字，艺术家的美术字，不至于到处散播，我们的眼目，就不必再忍受这两种虐待了。

本文是作者以《谈写字》为题所写的第一篇作品。1937年4月4日发表于天津《大公报·文艺》第319期；同年5月《月报》第1卷第5期转载了全文，均署名上官碧。1984年7月和1986年5月，本文以《谈写字(一)》为篇名，先后收入花城出版社《沈从文文集》第12卷和商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》书中出版，内容均有所删节。

现据《大公报》文本，以《谈写字(一)》为篇名全文编入。

谈写字（二）

一、宋四家

书画到宋代后，有了极大变化，说坏处是去传统标准日远，说特色是敢自我作古。经生体的稳重熟练把握不住，虞欧褚颜的创造天赋也都缺乏。试用代表这个时代的苏黄米蔡（图1～4）作例，就可知道这几个人的成就，若律以晋唐法度规模，便见得结体用笔无不带点权谲霸气，少端丽庄雅，能奔放而不能蕴藉。就中蔡襄楷书虽努力学古，也并不成功。功夫即下得多，作字结体用笔，都呆俗无精神。米芾书称从兰亭出，去兰亭从容和婉可多远！若遇游山玩水，探胜访奇，兴会来时，攘袖挥毫，摩崖题壁，草草数行，自然尚有些动人处。函简往还，叙述家常琐事，跋赞法书名画，间或记点小小掌故，也留下些妙墨佳书，至若一本正经的碑志文字，四家实少合作。苏书罗池庙碑，蔡书荔子谱，万安桥记，都笔不称名。黄书做作，力求奔放潇洒，不脱新安茶客情调。恰如副官与人对杯，终不能令人想象曲水流觞情景也。米书可大可小，最不宜中，一到正正经经来点什么时，即大有不知如何做手脚急窘，此外理学大儒，馆阁词臣，元勋武将，词人骚客，也留下许多作品，如朱熹、王安石、司马光、文彦博、韩绛、吴琚、范成大、陆游，大多数可说是字以人传，无多特别精彩处。倒还是范成大和陆游较好。即以四大家而论，米称俊爽豪放，苏称妩媚温润，黄号秀挺老成，蔡号独得大王草法；其实则多以巧取势，实学不足，去本日远。即以对于艺术兴趣特别浓厚赏鉴力又极高之徽宗皇帝而言，题跋前人名迹时，来三两行瘦金体书，笔墨秀挺中见苍劲，自成一格，还可给人一种洒落印象。写字一到二十行，就不免因结体少变化而见出俗气，呆气，头巾气，难称佳制。《墨庄漫录》称：

海岳以书学博士召对，上问本朝以书名数人。海岳各

以其人对，曰："蔡京不得笔，蔡卞得笔而少逸韵。蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏轼画字。"上复问："卿书如何？"对曰："臣书刷字。"

倪思评及宋贤书时，也有相似意见。大米虽有痴名，人实不痴，既善作伪，又复好洁成癖，对于自己一笔字，平时倒看得极重。其实论到宋代几个有名书家笔墨长短时，这种应对可谓相当准确，并非完全戏谑。说宋人已不能如虞欧褚颜认真写字，并不为过。

宋人虽不长于认真写字，可是后世人作园林别墅匾对，用宋人字体写来，却还不俗气。这种匾对照例可保留一种潇洒散逸情趣，容易与自然景物相衬。即作商店铺户横竖招牌，有时也比较傻仿颜柳字体少市侩气，呆仿六朝碑少做作气。就中尤以米苏字体，在卷轴上作一寸以内题识时，如吴琚与吴宽，笔墨尽管极力求脱俗，结果或者反而难免八分俗气。成行成篇还看得去，一个一个裁下看，简直不成东西！可是若把字体放大到一尺以后，不多不少来个三五字，又却常常雅韵欲流，面目一新。然放大米书容易，放大苏书似不容易。因此能作大字米黄体的有人，作苏书的世多不见。

二、近代笔墨

康南海先生喜谈书法，谈及近百年笔墨优劣时，有所抑扬，常举例不示例，不足以证是非。至于南海先生个人用笔结体，虽努力在点画间求苍莽雄奇效果，无如笔不从心，手不逮意，终不免给人一芜杂印象。一生到处题名，写字无数，且最欢喜写"开张天岸马奇逸人中龙"一联，却始终不及在云南昆明黑龙潭相传为陈抟那十个字来得秀雅奇逸！一个书家终生努力，还不及他人十个字给人印象之深，似乎也就大可不必写字了。昔人说，鲜于伯几康里子山笔下有河朔气，评语褒中寓贬。南海先生实代表"广东作风"，启近代"伟人派"一格。反不如梁任公胡展堂二先生同样是广东人，却能谨守一家法度，不失古人步骤，转而耐看。所以说南海先生代表广东作风，正可与画家中的高奇峰、高剑父、林风眠，同为一条战线上人物。笔下心中都有创造欲，可惜意境不高，成就因之亦有限。政治革命为社会民族作预言，事情不容易而容易；至于文学艺术革命，事情却容易而不容易。为的是这是另外一种战争！

因此让我想起一个附带建议，即盼望现代画家再莫题跋。尤其是几位欢喜题跋的画家，题跋常破坏了画的完美！

图1　宋　苏轼《东坡黄州寒食诗》局部

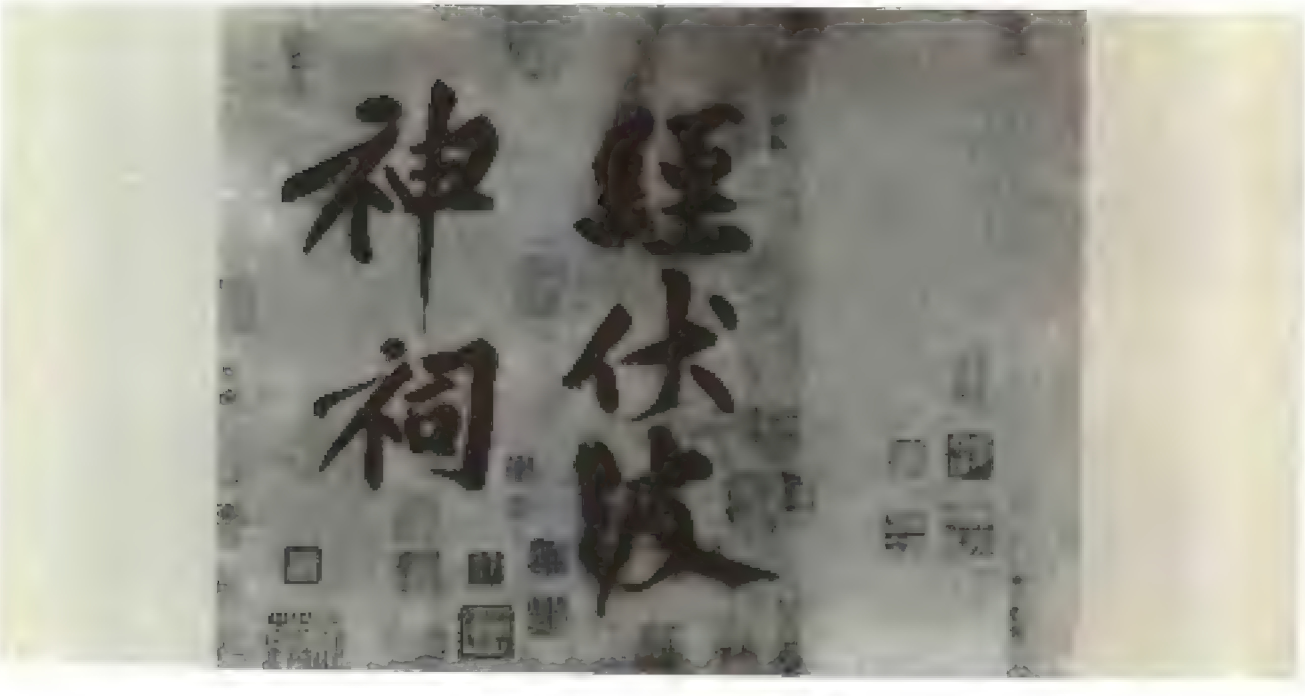


图2　宋　黄庭坚《伏波神祠诗卷》局部

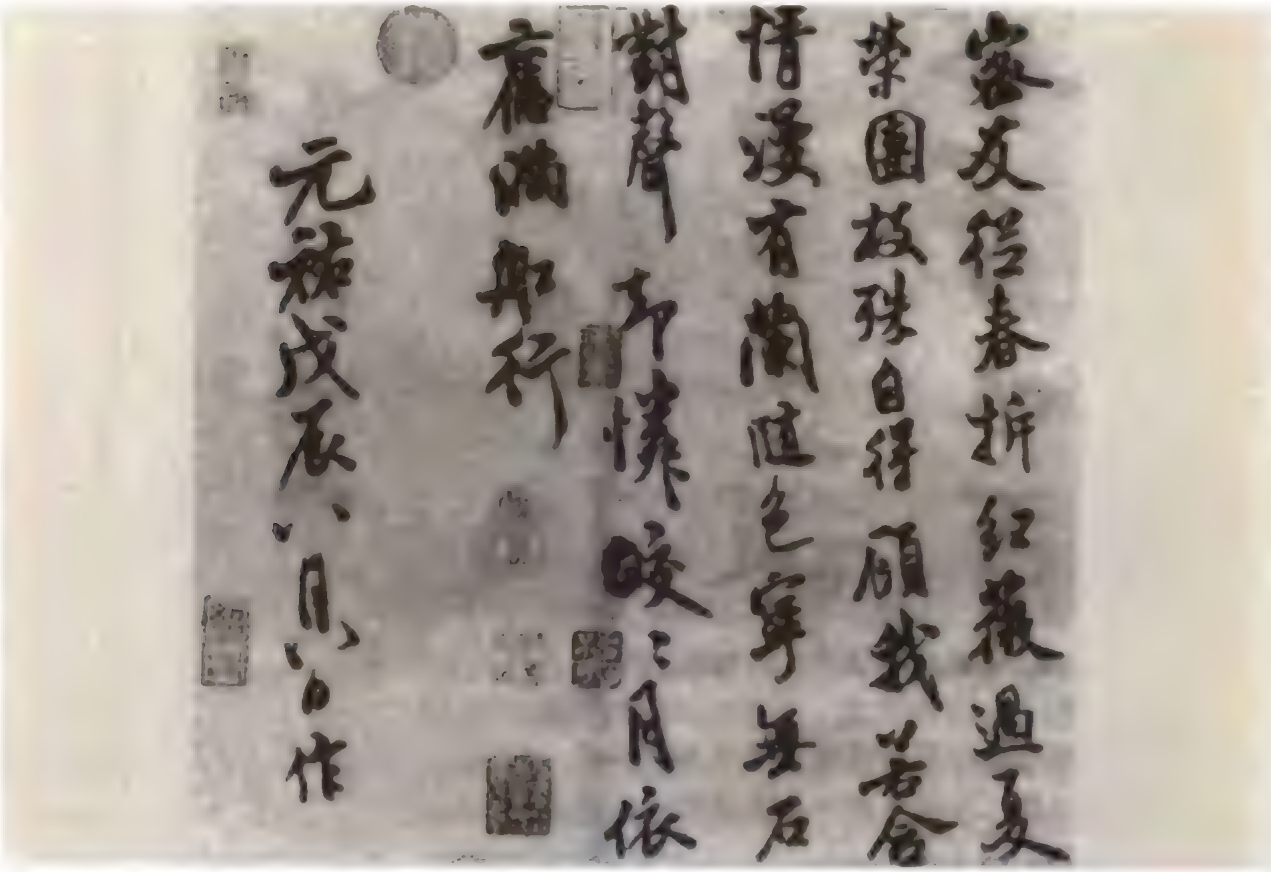


图3　宋　米芾《苕溪诗》局部

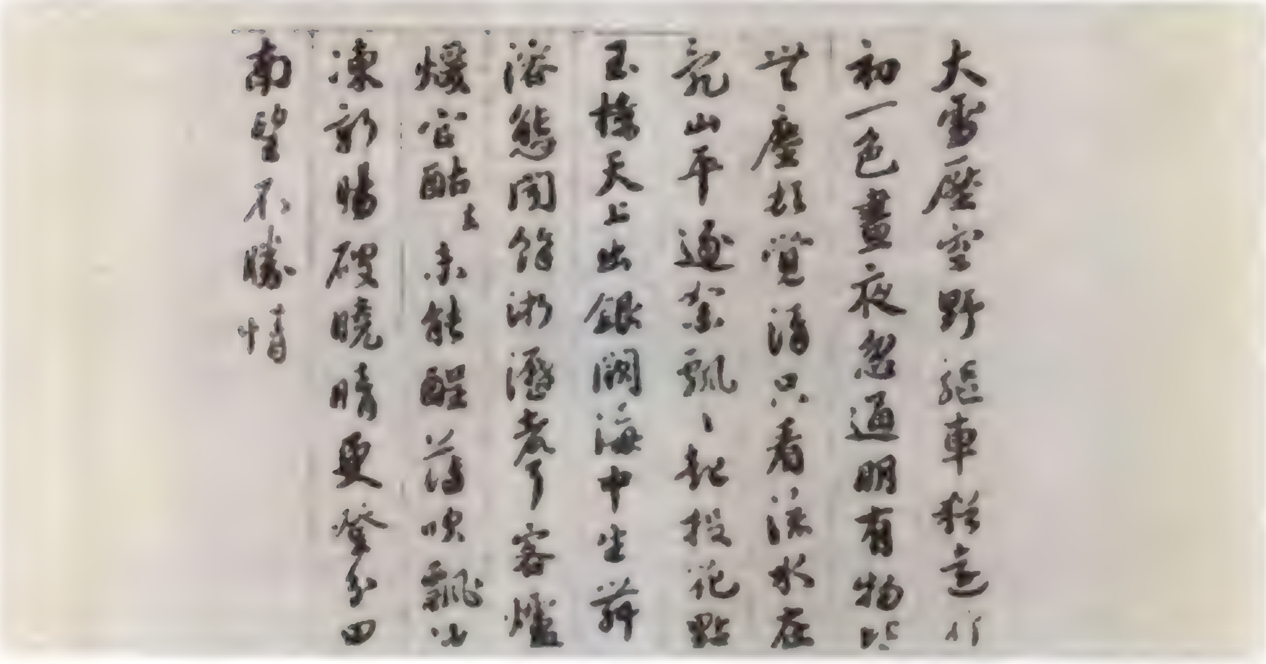


图4　宋　蔡襄《自书诗帖》局部

其实欲明白清代书法优劣，为南海先生议论取证，不如向故都琉璃厂走走，即可从南纸店和古董铺匾额得到满意答复。因为照习惯，这百十家商店的市招，多近两百年国内名流达官手笔。虽匾额字数不多，难尽各人所长，然在同一限度中，却多少可见出一点各自不同的风格或性格。北平商店最有名市招，自然应数宣武门外骡马市大街“西鹤年堂”一面金字招牌，传为严分宜手书，还有神武门大街大高殿牌楼几个横额，字体从小欧道因碑出，加峻紧险迫，筋骨开张；二百年来还仿佛可从笔画转折间见出执笔者执拗性情。至于琉璃厂匾额，实美不胜收。二十六年最摩登的应数梅兰芳为“伦池斋”写的三个字。乾嘉时代多宰臣执政名公巨卿手笔，刘墉、翁方纲可作代表。咸同之季多儒将手笔，曾左可作代表。晚清多诗人名士手笔。法式善，宝竹坡可作代表。……入民国以后，情形又随政体而变，总统如黎元洪、袁世凯，军阀如吴佩孚、段祺瑞，此外如水竹村人(徐世昌)的大草书，逊清太傅陈宝琛的欧体书，内阁总理熊希龄的山谷体行书，诗人词客议员记者学者名伶如樊增祥、姚茫父、罗瘿公、罗振玉、沈寐叟、庄蕴宽、林长民、邵飘萍等等各有千秋的笔墨，都各据一家屋檐下，俯视过路人，也仅过路人瞻仰。到民八以后，则新社会露头角的名流，与旧社会身份日高的戏剧演员，及在新旧社会之间两不可少的印人画家，如蔡元培、胡适之、梅兰芳、程砚秋、齐白石、寿鉨、诸人写的大小招牌，又各自填补了若干屋檐下空缺。所以从这个地方，我们不仅可以见出近两百年来有象征性的大人物名姓墨迹，还可从执笔者的身份地位见出时代风气的变迁。先是名公宰臣的题署，与宏奖风雅大有关系，极为商人所尊重。其次是官爵与艺术分道扬镳，名士未必即是名臣，商人倒乐意用名士作号召。再其次是遗老与军阀，艺员与画家，在商人心中眼中已给予平等重视，这些人本身也必然亦承认了这个现实平等观。“民主”二字倒真像快要来到了。再其次是玩古董字画卖文房四宝，已得用新的一群作象征，也可知事实上这个新的一群，在时代新陈代谢中，已成为风雅的支持者了。再其次，是琉璃厂古董铺已有悄悄改营金钞生意的，旧书铺或兼卖新体小说或率性改作纸烟杂货店，横匾自然就已到可有可无时代了。

三、市招与社会

若说从故都一条小街上的市招字体，可看出中国近百年书法的变，和中国历史文化的新陈代谢，及社会风气的转移，那从此外各地都会市招上，也一定可以明白一点东西。凡较热闹的省会，我们一定会感觉到一件事，即新的马路和新的店铺，多用新的市招。虽间或可从药店，和

糕饼店、南纸店，发现一二旧式匾额，比较上已不多。可知这三样旧社会的商业，或因牌号旧，或因社会需要，在新的都会中尚勉强能存在。但试想想，旧药店已不能不卖阿司批灵，糕饼店也安上玻璃柜兼售牛奶面包，南纸店更照例得准备洋墨水和练习簿，就可知大都会这些旧牌号，虽存在实勉强存在，过不久恐都得取消了。最后剩下的将是中医与财神庙的匾额，这是中国人五十年内少不了的。虽然新式理发馆或大银行门面，依然常常有个伟人题字点缀，一看也就知道所需要的正如办丧事人家题铭旌，只是题字人的功名，字体好坏实已不再为任何方面注意。武昌黄鹤楼废基上的露天摊子，“小孔明”的招子，已到什么总队的大队长为用美术字招徕主顾了。

不过从执笔方面，也多少可以看出一点代表地方的象征。譬如说，南京有的是官大名分多的革命要人，市招上题名也大多数是这种要人。民十八以后，南京的旅馆、饭馆，以及什么公司，都可发现谭于诸老的墨迹，多少也可象征一个不再重职业阶级的民主国伟人气度。山东究竟是文化礼义之邦，济南市面虽日益变新，旧招牌尚多好好保存。较新的牌号，大多数还是一个胶东状头王垿所包办，醴泉铭作底子的馆阁体欧书，虽平板些不失典型。长沙是个也爱名人也重伟人的地方，（未焚烧前）各业匾额便多谭延闿先生争座位颜体大字，和书家杨仲子（杨度之弟）六朝体榜书，两人秋色平分。杭州是个也有名流也要书家的地方，所以商店中到处可见周承德先生宽博大方的郑文公碑体写在朱红漆金字大匾上。至若西湖沿湖私人别墅园亭，却多国内近卅年名流达官的题署。上海是个商业都会，并且是个五方杂处英雄豪杰活动地方，所以凡用得着署名市招的，就常有上海闻人虞洽卿、王一亭、杜月笙的题字。近代社会要人与闻人关系既相当密切，因之凡闻人的大小企业，从百货公司到成衣店，却又多党国要人题字。

四、新问题

大凡欢喜写写字，且乐意到一个新地方从当地招牌上认识那地方文化程度或象征人物的，都可能有个相差不多的印象或感想，即招牌字体有越来越不高明的趋势。或者因为新式商店门面宽窄无定，或者因为油漆匠技术与所用材料恶劣，居多招牌字体比例就永远不会与匾额相称，匾额又照例难与门面装饰性相调和。至于请求名人动笔的商人呢，似乎已到不明好坏不问好坏情形，只是执笔的官位越大或为人越富于商标性就越好。至于写字的名人伟人呢，若还想把它当成一件事作，好坏之间还有点荣辱感，肯老老实实找个人代笔，还不失为得计。不幸常常是来

者不拒，有求必应。有些人（尤其是我们常见的"文化人"）许多许多竟特别欢喜不择纸笔，当众挥毫，表示伟大洒脱。不是用写径寸字体的结构方法放大成对径二尺三尺的大字，就是用不知什么东西作成的笔，三涂五抹而成，真应了千年前火正后人米颠说的，不是"勒"字就是"排"字，不是"描"字就是"刷"字。可是论成就，却与古人成就相去多远！虽说这种连扫带刷的字体，有时倒也和照相馆西药房这些商号本身性质相称，可是这一来，在街上散步时，我们从市招上享受字体愉快的权利，可完全被剥夺了。（但知识青年的纪念册，却正是这种伟人字的战场，恰恰如许多名胜地方墙壁上，是副官军需题诗的战场一样；论恶劣，真不容易公平批判！）

权利去掉后自然多了一种义务，那就是在任何地方都可碰头的伟人字和美术字。这两者合流，正象征一种新的形成，原来是奠基于"莫名其妙"和"七拼八凑"。从写字看文化，使我们感觉到像上月朱自清先生，对于政府十年前迫学生用毛笔的复古担忧，为不必要。也为梁思成先生主持北平文整会的修理工作的意见，同意以外觉得茫然。因为党国要人中虽还有个吴稚老，欢喜写写篆字，至于另外一位富有民主风度的于胡子，写的字就已经像是有意现代化，用大型特制原子笔作成莼菜条笔锋。北平琉璃厂的戴月轩李福寿，好笔作价已到三千万，政府那还有兴趣能够强迫人用毛笔写好字！至于费三十五十亿来收拾的故都，也真只是将将就就来收拾一下罢了。因为国内最有历史价值的建筑雕刻，当数山西河洛，许多地方都是梁先生伉俪在二十三到二十六年亲身调查过的。八年沦陷，云冈和天龙山已面目全非，五台赵城的土木建筑，毁去的更无可补救。和平胜利后，随之而来是一个更猛烈残酷的内战，炮火焚灼所及，这些东东西西留下的废墟，也会因种种情形而完全毁去本来样子，作成个踪迹不存。十年前保存在中国营造学社，人间仅有的一些建筑照片，听说一部分即已在八年前寄存于天津一银行库中时为水毁去。能爱惜、研究、保存的专家，全中国只那么一二人，个人即雄心依旧，必和国内其他工矿专家一样，也快老了，体力精神消耗得都差不多了，即有机会再来工作，也恐怕来不及了。全个国家却正在具体和抽象的两种大火中无限制的焚烧。读读《大公报》上连载的梁先生那篇文章，让我们看到一个对历史和文化有责任有良心的专家，活在二十世纪上半期的中国，灵魂上的灾难实如何深刻。梁先生也许会和我有同感，即一个故宫博物院最大的用处，如只是五月二十这一天，把宫灯挂出来点缀纪念，不能作更有意义的改革，并供给多数人研究学习的便利，这个博物院的存在与否，实在都无意义可言！且不妨比朱佩弦先生主张听它毁坍还激烈，进而主张一把火烧去。但目前更重要的，或者还是凡力

之所及能保存的，即毁去也无助于社会革命发展的，读书人的急进讯咒，莫一例来煽火扬焰。社会分解加剧，“文化保卫”四个字若还有点意义，有许多事就值得分开来说来看，而这个分别的责任，即落在对国家民族对世界文化有认识有良心的读书人肩上。这时节作豪言壮语易，说这种良心话却难。我们实在还需要更多像梁思成先生的意见，提出给全国各方面参考。因为任何一个新的社会来临，就还需要工业和其他！

从写字也可让我们明白，社会在变，字体在变，可是字的存在为人民继续当作一种传达意见情感的工具来运用，至少在中国够总还有个百十年寿命可言。字本来是让人认识的，如像北伐以后，近二十年来政工人员写的美术字标语，实在不容易认识，也并不怎么美，使我觉得即此一事，提出向“传统学习”的口号，也就还有其必要！但是向一个现代从事政工人员说“标语字要明白简单醒目而有效果，宜于从传统学习”，当然像是完全胡说！因为凡是这一行工作，都正在打倒“传统”，而学的却是有现代性的“美术字”。辩论结果，只会相互头痛。

本文是作者以《谈写字》为题所写的第二篇作品，1948年7月1日发表于《论语》半月刊第156期，署名上官碧。同年10月，又以沈从文署名，在《文学杂志》第3卷第4期刊载了经作者增补的本文。1984年7月和1986年5月，本文以《谈写字(二)》为篇名，先后收入花城出版社《沈从文文集》第12卷和商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》书中出版，两者均有较多删节。

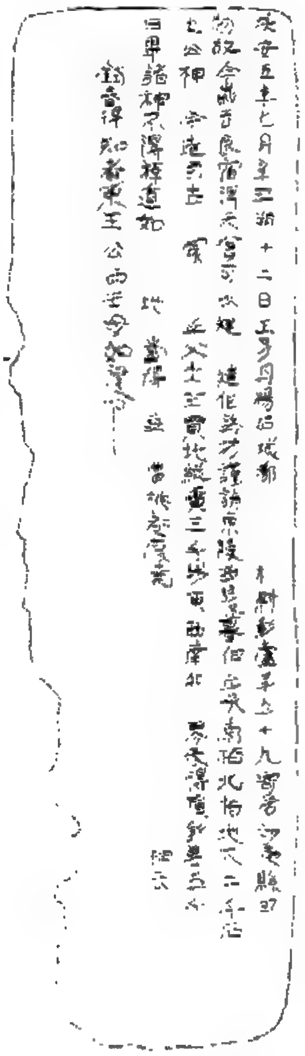
现据《文学杂志》的增补文本，以《谈写字(二)》为篇名全文编入。

叙章草进展

章草大部分结体简化，出于“古文”，比秦篆似还源远流长，至今犹易一一覆案也。近三十年新资料出土日益增多，铜、骨、土、石、漆、玉等不同文物，多有可比证文字发现，可供印证，得出新解。三五书生，犹复自夸精通书学，自封为不可一世之“专家权威”，以管窥豹，即以为豹形如一细胞，斑驳陆离，变化莫测，所见只“一斑”，却自以为足概其全，亦大可悲悯之事！其实就事言事，点划呈波缬，飘撇起伏，或系战国春秋之际，由金银镶嵌文字而来，秦以“玉筋”法加以统一，或钉头鼠尾，平板质实，已无个性可言。汉代犹因袭，约定俗成，省事而已。但社会一发展，即矛盾显明，不适于一般社会生活需要，因之便于一般应用，从宽博得体之隶书，于是再加以简化，楷书基础，因之确立。官文书则所用隶体即从之而出。世传“章出于隶”，事实上分隶成熟于东汉末，比章草晚得多。

章草部分草法出于篆体，近年出土新材料日多，木石砖漆均证据可得。且早于分隶，亦有材料可证。又西汉不定形之隶书，体多宽博，少飘撇作态处。出土零星材料亦甚多。因此得一新的启发，即东汉定型之分隶，重飘撇勾挑处反近于受章草用笔影响而来。书法中专家权威，对此新事新问题多不易承受。事实上还有更新事，即并世无敌之专家权威均以为东晋以来南方墓碑志标准字体尚为分隶，楷行不可能出现，于“众人诺诺”情形下，无人敢作(声)，事实上在南中国已有一西晋殉葬衣物木简，用逼近正楷书体，写得明确而具体。据估计，比大同近年出司马金龙墓中彩绘屏风上楷体书，还可早到半世纪以上，或许比为古代书法家采用也早过一世纪以上。而最重要处，即此木牍上文字，一面已近真正今楷，另一面又还好好保留西北出汉简上的隶书有共同点。由此得知东晋人墓砖上用分隶，只是别有原因，重在说明儒家正统在东南，所以作家中的作品目录，总不离解经一类，即并非经学□师，任何官僚死去时，必有大量关于习经□故的占首一位（看看刘汝霖先生所编两晋

学术编年即可知）。但楷书却出于应用，在西晋东南即已成熟于人民以至工匠手中！与史上所谓大官宏儒实毫无关系。这些大官宏儒以孔子门徒自居，事实上总是□取人民□□归己有，书法的进展便是一例。



东吴彭卢铅地券字迹

（引自上帧《东吴已有"暮"字》论文中摹本，1965年《文物》第11期。）

附　新出土有关书法衍进资料

东吴彭卢铅地券

东吴时即隶中具楷意。由于要求在实用，楷化实即简化，去掉分书之波折作态处。不必要定型化之规范，因之必然即日趋于楷。

西北长城边出之永元十二年月报性七十二竹简，是另一例，即由隶入章草可以示例重要资料。

北齐韩裔墓志

草隶沿左棻志而来，有意以草作隶。传世北齐孝感颂，世以为即书法进展史中的"朗公草"体，实可商讨。因为体宽博而文静，明明白白来自石门颂、封龙山颂等与泰山经同源而异流，下启隋唐之间云居寺写刻石经三十年之静琬前一期书体（静琬后期写经，则近唐代，照唐代经生体）。此等问题仅仅凭前人论述，远不如用近年出土新资料为可靠。新的书法资料重要性也在此，孤立来欣赏或批评，无多意义，能作联系比证，即可发现不少新问题也。

本文作于20世纪70年代前期，未发表过。现据草稿整理编入，并附作者就出土书法衍进资料所写的札记二则。

《鲜于枢大字诗赞真迹卷》评注

不仅字无体法，诗也不佳，当时著名一时，与其身份地位大有关系。

对明代张弼王铎等俗恶书有影响。

此书即真迹，亦不高明，启明代张东海等俗鄙凡气，在字与字联系间，即可见出其不懂书处，难称当行。

由于盛名过实，此书初以为伪托。随即得见不少其他墨迹，始知真而结体既俗又松松散散，毫不明白字与字相互关联处何在，无怪乎前人称之有“河朔气”也。

大字无法度。赞之过分，反映作者虽善书，论书则不能称当行。

《鲜于枢大字诗赞真迹卷》为上海博物馆馆藏，行草书共71行。潘伯鹰先生撰写的《读鲜于枢大字诗赞真迹卷》一文发表时，用3页配发了真迹卷的影印本。

本文系作者读后，分散写在上述发表件各页边的评注文字。

马的艺术和装备

马的艺术和装备

MADEYISHUHEZHUANGBEI

作者1954年写出第一篇关于马和马装备的论文，但因故未能发表。文化革命初期，论文的原稿和作者其他手稿及来往信件一道被查抄没收，1969年冬作者匆匆下放五七干校时，已不记得自己曾写过这方面论文了。1971年春和夏，他在干校再度撰写马装备专题文章，但手边无任何资料，只能以回忆方式拟出初稿。

在20世纪70年代中后期，作者进行的若干研究专题中，马的艺术和装备始终列在显要位置。他继续收集各种形象和文献资料，补充改写文稿，并一再寻求在摹绘方面得到支持，又随时热情地向有关方面提供自己手中材料。他的文稿和图像资料在不断充实中，但也陆续有所流失，且从未发表过，以至于始终未形成一份马装备发展历史的图录性专著。

本集为新编，收作者讨论马的艺术形象和装备的著作5篇，及配合这些文章所留存的部分图像资料。其中线描图为冯耀午等协助摹绘。

从一个马镫图案谈谈中国马具的发展及对于金铜漆镶嵌工艺的影响关系

这是一个唐代金银错的马镫复原图（图：唐马镫复原图）。图案组织在唐代应属于“鹊含瑞草”一格，常反映于唐代一般工艺品的装饰中。原物于一九三八年在南西伯利亚哈喀斯自治共和国境内发现，苏联专家叶甫鸠霍娃（吉谢列夫夫人）曾作文介绍于苏联《物质文化史研究所简报》第二十三期一册内。从马镫形式和图案处理看来，是唐代的标准式样，和我国西北各地发现的唐代文物，及中国科学院考古所近年来在西北武威发现的平脱马鞍、平脱饭碗，共同给我们一个重要的启示，就是唐代物质文化影响的广泛性，以及和西域各地区民族的相互密切关系。当时这种出自人民的精美工艺品，不仅丰富了中国物质文化的内容，也提高了中国边沿地区各个兄弟民族物质文化的享受，和许多重要发明一样，更影响到世界各国文化的发展。唐代文化一部分，实吸收了西域文化，并印度波斯文化，例如音乐就是一个好例。即妇女骑马，也显然是由于西北人民生活习惯影响中原（图：历史博物馆 高昌女骑俑）。但是中原物质文化成就和生活习惯，却有更多方面影响到西域。这从近五十年来高昌、楼兰、交河城、武威、敦煌各地洞窟遗址和坟墓大量古文物的发现，及南疆石窟有纯粹中原式样的唐代建筑彩绘可知。世界许多国家，如印度、埃及、土耳其都发现过大量唐代越州系青瓷，有的直接生产于浙江，有的又产于福建广东，更可知祖国劳动人民所创造的物质文化，对于世界所作的伟大贡献和自古以来，东方诸文明古国的友谊长存。

金银平脱工艺，在唐代本属于国家官工业生产。照《唐六典》记载，国家官工业本源于汉少府监，到唐代更分门别类，组织庞大。少府监工人有一万九千八百五十人，将作监工人有一万五千人，还仅指经常宫廷消费和赏赐官僚宗亲物品生产而言。至于特别兴造，如龙门石窟，即另外设官使监督，征调人工常以十万计！工人学习掌握业务技术，各有不同年限。好些种一二年可学成，镶嵌刻镂必四年才满师。唐官工部

分采用应差轮番制，从全国各处挑来的，多“技能工巧”，不得滥竽充数，到一定时期又可返籍就业，金银平脱技术，也因此在长安以外得普遍流传。在制作上，它的全盛时期，必在开元天宝之际。姚汝能著《安禄山事迹》卷上，即载有金银平脱器物许多种，例如——

银平脱破方八角花鸟药屏帐　金银平脱帐
金平脱五斗饭罂　银平脱五斗陶饭魁
装金平脱函　金平脱匣
银平脱胡平床子　金平脱酒海
金平脱杓　金平脱大盏
金平脱大脑盘　金平脱装具
金平脱合子　金平脱铁面碗

照唐人笔记叙述，这些东西都是当时特别为安禄山而作的，和当时长安新造的房子一道，经玄宗嘱咐过，“彼胡人眼孔大，不必惜费”而完成的。这些器物虽然已经不存在，我们从近年出土现藏历史博物馆几面有代表性大镜子，及肃宗时流传日本，现在还保存得上好的几面金银平脱大花鸟镜子，七弦琴和天鸡壶及其他漆嵌螺甸乐器、家具等等实物，并近年长安一带唐墓中出土平脱贴银镜子、西北发现马鞍等物看来，还可知道它在工艺上所达到的高度艺术水平（图：历史博物馆　一、大金银平脱镜；二、又螺甸人物镜；三、《东瀛珠光》载正仓院镜子及其他；四、科学院藏马鞍）。“安史之乱”，中原重要生产和文化成就都遭受严重破坏。事平以后，肃宗即一再下令禁止，如《唐书·肃宗纪》，至德二年十二月戊午诏：“禁珠玉宝钿平脱，金泥刺绣。”但从禁令中却反映出，政府虽一时不会大量制造，各个地区还是能够制造。到各地生产稍稍恢复，藩镇军阀势力抬头时，这部门工艺，也自然和音乐歌舞相似，在各个地区，特别是南方各州郡，都逐渐得到发展的机会。《唐书·文宗纪》，即位就停贡“雕镂金筐，宝饰床榻”，可知还有这类器物继续在生产，在进贡。《唐书·齐映传》，贞元七年任职江西观察使，希复相位，因刺史作六尺银瓶，映乃作八尺银瓶呈贡。王播太和元年五月，自淮南入觐，进大小银碗三千四百枚。到唐末五代时，西蜀、南唐、吴越、荆楚、岭南一些割据军阀，除大量制造金银器物、金银棱瓷器和精美丝绸锦绣，作为彼此间结好的礼物外，西蜀统治者甚至于用七宝镶嵌溺器。这种精美尿壶虽不可得见，王建墓中平脱宝函的制作制度，却还留给我们一个印象（图：王建墓贴银哀册函）。岭南刘铱则用真

珠络结马鞍。天宝时，杨氏姐妹好骑马，并竞选俊秀黄门作导从，马和马具都特别精美。世传《虢国夫人出行图》中骑乘，和《唐人游骑图》，及五代赵岩绘一《游骑图》、《杨妃上马图稿》等，犹可见骑乘鞍具规模。至于一般乘骑用的金银装鞍镫马具的制作，本于上行下效的风气，自然越来越普遍。这事情从稍后一时统一中国的北宋，把骑乘鞍具当成一种官品制度来加以限制处理，就可以明白。法令的限制，恰恰反映出滥用金银装鞍具，必在稍前一时唐末五代军阀各自称王作霸的时期。

又《唐六典·卷三》称，襄州贡物有“漆隐起库路真”，又有“乌漆碎石文漆器”。《文献通考》则改称“十盛花库路真二具”，“五盛碎古文库路真二具”，学人多不明白意思何在。史传又有“襄州漆器天下仿效”名“襄样漆器”，值得仿效必有原因。但是“库路真”是什么意义?却难于索解。《南史·卷七十·侯景传》，其部从勇力兼人的名“库真部督”，库真似和武勇相关。东邻学人曾就“库路真”一名辞作比较探讨，推测有“狩猎人”含义，以为它或和金银平脱螺甸作狩猎纹装饰，及犀毗漆制鞍具有关。解释似相当正确。因为鞍具在前桥上作狩猎纹装饰，有武威出土唐代马鞍可证(图：平脱鞍)!其实这种装饰图案，还源远流长，有可能从西汉以来就已经使用，反映到工艺各部门，一直延续发展下来的。“隐起”属于技术范围，必和同时代的金银带銙“识文隐起”技术处理同式。照宋李诫《营造法式》雕琢篇说明，则为浅浮雕法，从明黄大成《髹饰录》解释，又近于浅“剔红”作法。瓷器花纹中和临汝青瓷的雕法相近。若这类材料值得引证，那“隐起”就正是通考说的“花库路真”!可证剔红法实出于唐代。至于“乌漆碎石文漆器”，显明和“斑犀”相近。一般说“剔红”和“犀毗”起于宋代的，由此却为我们提出了一点新线索，证明《因话录》一书中提起犀皮系唐代以来马鞍鞯涂漆磨成花纹，并非完全无因。这种作法并且可以由唐代再上溯到更早一些时期。不过通考明说“五盛”“十盛”，一盛是否指一具还是一层?若从唐代实用器物注意，惟两种东西相近：一即魏晋以来墓中常见的分格陶器(这种陶器本系仿漆器而作，近江苏已发现一实物，晋人称九子方樏十二子方樏或即指此物。即元明之细点盒。清康熙改圆式，内多改成小瓷碟)。一即由筒状奁具衍进的蔗段式套盒，因此“五盛十盛库路真”，如不是马鞍，或许指的正是平脱漆作狩猎纹装饰和犀毗漆作碎石纹的槅子食盒或分层套奁!唐代襄州漆器，至今虽然还少实物出土，惟从敦煌壁画供养人，和《张议潮出行图》侍从行列手中捧的器物看来，还可明白一点规模。或如首饰巾箱，亦即魏武《上

杂物疏》中所说的严具，或如捧盒、拜贴匣子，或如花式五撞七撞套奁（如上博元漆奁），（图：上博元任氏墓漆奁）胎榛则包括有丝绸、竹、木、革、纸。如系泥金银彩绘，也必然和同时一般器物装饰图案相差不远。如系斑犀漆，则和唐釉陶中的“绞釉”、“晕釉”、“三彩斑纹釉”，及丝绸中的各种染缬花纹发生联系（图：一、绞釉陶枕；二、三彩陶枕）。这也就是说，从同时期工艺生产花纹上注意，我们还有希望明白理解一些过去不易理解的问题。漆器值得全国仿效，又必然还有发展，宋代器物中也还留下许多和犀毗漆接近的几种瓷器花纹，例如临汝青瓷，永和镇紫褐地黄花（图：一、临汝瓶；二、永和镇盏子），或铁锈黄地黑花瓷，建阳窑“鳖甲”、“玳瑁”、“银星”诸斑茶盏，可供参考。这些深色釉有花陶瓷，和当时的漆器及纺织物印染图案，必然都有密切联系。正如同漆器中的“刷丝”一格，本源于宋代歙州“刷丝砚”而起，宋代刷丝漆已不易得，我们从歙砚谱几十种刷丝砚材说明中，依然还可以明白《髹饰录》中提起的“罗纹刷丝”、“绮纹刷丝”种种不同刷丝漆的色泽和基本纹样。故宫清初漆器还有此一格，有人亦以为犀皮，其实应为“刷丝”，多色的则应当叫作“绮纹刷丝”。

唐代的马具装饰纹样和使用材料，既不会是孤立忽然产生，实上有所承，下还有发展，我们值得从中国车马应用的历史，看一看装具上的历史发展，对于新的文史研究，应当还有一点用处。

服牛乘马，照史传叙述，中国人在史前就已发明。不过从出土实物考查，马具的装备，最先是为驾车而作的。安阳出土甲骨文字，关于马具的名目，虽不怎么多，但出土青铜马具实物，却相当完备。马络头已用许多青铜圆泡密密固定在皮条上，马颈项已悬有小小青铜串铃（图：商马首饰、车具……）。虽还未使用衔口铜嚼环，嘴边排沫用青铜镳饰，也有了各种不同式样。控制轮轴的青铜軎、辖、辖、轫，控制马匹行止的辔靷、游环，及人字形车轭，除调节马车行走步骤节奏的銮铃素朴无华，大都印铸有殷商时代流行的精美花纹。马具且有镶嵌孔雀绿石的。算算时间，至少已在三千一百年前！

又因科学考古的工作日益谨慎周密，比较材料也日益丰富，我们还得以逐渐明白了这些器物的位置和作用，可把它和《考工记》叙车制，古诗文中形容驾御车马的“两骖如舞”、“六辔沃若”文字相互印证（图：濬县出土车式）。自汉代以来，历史学者从文字注疏中钻研始终难于索解的，出土实物已为我们提出丰富材料，帮助说明。

战国时人批评统治者的奢侈时，常说用“珠玉饰狗马”。其实这种

风气早从商代就已开始。根据安阳发掘报告，当时殉葬小狗，就有用精美青铜和美玉什件装饰头脸的。并且古代狗的品种，也有了比较具体知识。例如春秋时赵盾故事中所提起的“君之獒不如臣之獒”的短嘴大狗，和秦代李斯和他儿子出猎所牵的“细腰黄犬”，都已经从出土汉代明器中得到证实。从统计字数上考查，还可知道全国汉墓葬狗形象，大部分属于竖耳卷尾狗(图：汉陶狗)。可知这是汉代一种普通狗种。至于供狩猎用的细腰黄犬，惟辉县汉墓发现过一群，此外即山东嘉祥刻石、洛阳空心砖上反映较多。

西周以来，随同封建社会政治组织，车马服章无不有一定制度。车饰什件用铜，木制轮、舆、辕、衡必涂漆绘朱，车盖用帛，并各随爵位等级大小高卑不同。虽然至今还少见完整成份实物发现，但考古所在河南浚县发掘得到的材料，和其他比较材料，已经可帮助我们证明这个时代车乘装饰的特征。西周青铜器中的大卷云纹和鱼鳞纹，就在车器上得到同样反映(图：西周车及车器)。车上绘饰，也可从青铜器和漆陶杂器物纹饰，体会出一些基本规律。这阶段社会分散成好几百诸侯封地小单位，各自占有一套工奴，一片封地，近于在自给自足情形中，延续了一个相当长的时期，生产发展比较迟缓。从青铜器花纹的少变化和金属货币的数量稀少，也同样可以看出问题。

春秋战国时期，在若干诸侯领域中，由于铁的发现，生产工具有了基本改变，生产上有了进一步发展。生产品增多后，交换需要也增多了。周王朝政权日益衰弱，在诸侯竞争霸权掠夺资源大小兼并过程时，技术工人一再集中，社会享乐要求也增多了，对于交通和战事所不可少的车马具和兵器的改进，都显明起着极大影响。诸侯会盟，就常在车马衣服器仗上比赛。齐国新兴商业都市临淄，市民阶级平时还以两车相撞“击毂”为乐。诸侯好马，则“食上大夫之禄”。相马有专书，制车有专工，“千金买马骨”更成历史有名故事。车马具的种类和式样，显然都因之丰富和提高。在这时期古墓出土物中，除各式青铜镳及车轴外，还新发现了青铜马嚼环和羊角形镂刻彩绘的骨镳，及种种形式不同花纹美丽的青铜当颅，和其他车饰(图：一、各种镳；二、骨镳；三、青铜当颅)。如河南信阳墓中发现套在辔引上的薄银管。更出现了青铜金银加工的马具。主要还是驾车马身和车身的各种附件。诗文中提起的“约軧错衡”，“金鋄镂锡”，无一不有制作精美的实物出土，可以和文献相互印证。战车的装备，也从出土实物和其他青铜器上刻镂车子、陶俑车子，发现了好些不同式样。至于这种加金细工技术上的发展，如联系

其他器物装饰图案比较，以个人私见，有可能是由于长江流域的生产发展，由吴越金工促进的(图：一、临淄陶制战车；二、猎壶上猎车)。因为银子单独的提炼，和南中国的丰富原料发现必有关系。兵器的制作，吴越工曾著名一时。近世出土特别精美的青铜镶嵌金银戈剑，就常有吴工造作文字(图：故宫错金戈及戈镦、少虞剑)。又从图案花纹分析，凡属金银加工车马具，也显明和南方的荆楚漆工艺活泼流利的装饰纹样比较接近，却和同时在淮河以北黄渭流域及燕晋各地流行，用密集式半浮雕，或透雕蟠虬蟠螭为主纹的青铜器装饰有相当距离。金银加工技术出于南方，这种说法虽还缺少具体证实，我们至少可以那么提出，就是这种新兴的镶嵌艺术，正和同时新起的青铜镜子一样，技术上的提高，和花纹图案的多样化，南方吴越荆楚金工有特别贡献。它的图案组织比较接近于当时的绘画和刺绣，却和传统的青铜雕刻作风不大相同。（虽然一般青铜车马具的花纹，基本上还是商周以来铜器纹样！）

这种金银加工青铜车马器，近三十年来出土实物具代表性的，除过去洛阳金村发现一部分，及其他出土地不明白，现藏故宫博物院和历史博物馆的器物以外，应数中国科学院考古所数年前在河南辉县的发掘品特别重要(图：一、金村出土车器；二、辉县车器)。其中如辕首部分的龙头，和其他管状、片状大小附件，用金银线、片、点镶嵌而成的涡云龙凤纹图案，组织上融合秀美与壮丽而为一的艺术作风，充分表现出这部门工艺的高度成就。花纹奔放而自由，更反映在这个历史阶段上，造形艺术各部门，从传统形式束缚求解放的精神。艺术中最先得到解放的是彩绘。彩绘漆和金银错工艺本属于同一系列，因此反映得也格外明白清楚(图十三：一、小漆奁黑白图；二、信阳彩漆棺、案、瑟上花纹)。

中国人骑马始于晚周，最先从赵武灵王试用于对抵抗游牧民族内侵的军事上(图：骑马匈奴铜饰片)。但在中原和长城边沿地带，至今还未闻有战国时骑乘用青铜马鞍镫发现。照《盐铁论》和《急就章》叙述，早期骑乘马具，多用青铜和皮革作成，金银装高桥鞍和绣锦障泥掩汗，似到汉代中期才使用。金属马镫的发明，也不可能早于加金鞍具。现存一个战国晚期错金铜镜子，上面有个刺虎骑士形象，就像是有鞍鞯而无马镫(图十四：刺虎镜子骑士部分)。汉初古墓出土物中，也未闻有金属马镫出土。镜子上骑士虽有鞍鞯，汉石刻中更有许多骑从，鞍鞯形制分明，殉葬明器中又有种种铜、陶、玉、木、马匹出土(图：小陶马)，去年长安并且出了一个三四寸大青铜骑士，不过除四川汉墓出土那一个残陶马鞍，我们对于汉代马鞍实际知识还是不多。至于马镫有无，却可从

四方面推测得出，至晚在西汉中叶已经应用。一从洛阳出土一般大型空心花砖上骑士形象(图：空心砖骑士)，其次是一般汉代釉陶奁壶狩猎图案(图十五：釉陶上骑士花纹)，其三是辽阳汉墓彩画骑从，其四是四川汉墓方砖上浮雕骑从。这些骑士的驰骤形象，多两脚向上挟举，必足部有所踏蹬，才能够作成这种姿式。若从那面错金镜子注意，骑士虽系跪于马背，表示十分紧张，障泥前那个 环状带穗东西，比例上虽小了些，却有可能就是最早踏镫式样。骑马习惯虽从西域传来，御马附件却为中原人民的发明。较早马镫或者只是一个皮圈套，属于鞍鞯一部分，正和鞍鞯一样，实用必重于装饰。照汉代社会习惯，爵位品级稍高必坐车，只有随从才骑马，即用鞍镫，也不会如何特别讲究。

《盐铁论》说："古者庶人贱骑，绳控革鞮皮鞯而已。今富者鞼耳银镊，黄金琅勒，罽绣掩汗。"马鞍镫具使用金银加工，表现美术的要求，必然是汉代文景以后，社会生产发展到一定程度时，才会出现。从政治上分析，到武帝刘彻时代，或者才会更进一步加以制度化。特别是花纹图案的定型化。原因之一是由于封禅郊天，配合政治需要，特别重视仪仗排场，散骑侍从的鞍具，才可能有一定纹样的金银装裹。原因之二是王公贵族游猎，把骑马在薮泽中驰骤，追逐飞禽走兽，当成社会上层重要娱乐风气时，实用以外还要好看，鞍镫才会受特别重视。原因之三是在西北和其他区域军事进行中，"楼烦将"和"越骑都尉"一类人的乘骑，也容许把鞍具作得更漂亮一些。工艺上各部门生产品质的提高，主要都是和社会生产发展相适应，同时又必然和社会背景有一定联系，鞍具的进步也不能例外。

《西京杂记》有关于精美鞍具的种种描写，认为是武帝时创始，长安仿效。这部书的时代虽可怀疑，提出的问题却和大宛天马南来，及社会生产发展情形一致。金银装鞍具，必木漆制作的"高桥鞍"才相宜，制作材料的改变，也必然由于这个时代的应用而起始(图：川陶鞍)。乐府诗起于西汉，盛行于东汉，就常有金银鞍具的形容。而且越来越讲究。《三辅决录》记梁冀曾用一"镂衢鞍"讹诈平陵富人公孙奋钱五千万。如不是实物十分精美，是无从用它借口的。

汉代青铜工艺加工技术约计三种：即金银错、鎏金和细纹刻镂。二三两种又常似同而不尽同。鎏金有素的，有加嵌杂宝石的，有加细云纹刻镂的。本来多系仿金器而作。一般青铜细纹刻镂的可不一定鎏金。诗歌中提起的金银鞍，加工部分虽仅乐浪汉墓一些镂空银片实物可证(图：乐浪银片)，我们却可以推测，如不是用"金银釦参带"法，把带式金银片包裹在木漆制的高桥鞍上，就应当是用"金银平脱"法，把镂

空金银片镶嵌在高桥鞍上(图：漆上嵌金片)。前一种还可能加有朱绿彩绘。后一种即用金银片镂花。汉代西蜀广汉武都工官作的漆器，全国著名，特种鞍具生产，除长安少府工官，这些地区也可能有一定生产，因为同是产马地区。如用金铜马镫，总不外前述三种青铜技术加工处理。至于鞍镫的花纹，如和社会信仰联系，必作羽人云车种种形象，如阳高古城堡汉墓出土的金银错器表现(图十七：错金器展开图〈计三种〉)。如和社会生活联系，必作骑上山中射猎，虎豹熊罴、鸿雁雀兔骇跃腾骧形象，如朝鲜大同江边汉墓中发现的金银错器表现。又或者如一般釉陶博山炉花纹，把人间现实游乐，和神仙不死愿望，结合而成一体，加以艺术处理的。一个时代有一个时代的装饰风格，反映于各种器物上，在陶、漆、大型空心砖制作上，都可见到游猎的图案，我们说同时期的鞍具使用这种花纹，和实际情形相差应当不会太远。这种狩猎纹装饰图案的本来，还可说有可能实起源于鞍具。因为在鞍具上反映畋猎之乐，是比在其他器物上更合主题要求的。这种金银加工鞍具，东汉末曹操父子遗文中均提起过。曹植有《进银鞍表》，又有《玛瑙勒》。又战国以来，已经发现过在铁制器物上作金银加工艺术(图：信阳出土铁错金带钩)，到东汉还继续，曹操《上杂物疏》曾提起过好几十面金银花纹铁镜，可以和近年出土错金铁镜实物相互印证。东汉晚期镜纽多加大，即近于由铁镜影响。有铁镜即可能有铁皮马鞍。如陇上歌咏陈安事，“铁锻鞍”必非自晋创始。金银装鞍具至今少出土实物，试推测原因，当由于东汉以来，一般殉葬日用器物虽还用实物，其他却多用陶瓦明器，车乘则通用小模型。附属骑从马俑也极少见。

魏晋以来，统治阶级除战争和狩猎用马，一般代步多用牛车或步辇(即榻式肩舆)。牛车则如《颜氏家训》所形容的式样，名长檐车，出土物有不少反映，石刻也有(图：一、女史箴图；二、邓县砖；三、长檐车；四、张肃墓长檐车)。步辇也有三式，《女史箴图》上一个具代表性。鞍具在应用上得到更进一步发展，逐渐成为社会上比较多数人使用，实在西晋末羌胡民族内侵期间(图十八：通沟画狩猎图)。由于战争需要，鞍具改良，铜铁质马镫大量出现，也必然是在这个期间中。羌胡骑马民族的内侵，历史进入五胡十六国阶段(图：一、张肃墓马；二、景县马；三、邓县马)，黄河流域生产和物质文化，大部分都遭受严重破坏。但由于实际需要，漆工艺还是得继续保存下来。在历史文献上常提起两部分器物，和金银加工及漆工艺就关系密切，一是兵器甲仗，二是乐器，都有作得特别讲究的。如“金银装鞍镫辔勒”、“金银锁子

甲”、“金银铠”和“明光漆铠”、“金银画饰矛稍弩弓”。《世说》称谢玄“在寿春败，临奔走，犹求玉贴镫”。可知最讲究还有用玉作的。《北史·张大渊传》称“得赐绿沉漆铠，兽文具装”（图十九：六朝马）。刘义恭启事称“金梁鞍制作精巧”。《南齐书》记庐陵王子卿“作银鞍还用纯银作镫”。何承天有“银装筝”，褚渊有“金镂银柱琵琶”。大件器物则数鱼宏家“银镂金花眠床”。色漆中新起的有“绿沉漆”，汉末已出现。曹操用绿漆奁具花纹华美。流行于南方，刘桢元嘉中劾广州刺史韦朗，就提起他在任内作“绿沉银泥屏风”。梁简文帝又有镂银、雕花、卷足、绿漆书案。《邺中记》记石虎时情形，除本人经常一身金光熠耀，还有上千侍从女骑兵，也同样满身金彩。又工人作“彩漆游盘，金银参带，茱萸纹细如破发，上置百二十酒盏”，还可以自由转动。又作“五明莫难扇”，捶黄金极薄嵌入，上画仙人鸟兽。又有种种彩漆，或木兰色，或郁金色，或绿沉色。得知东晋北方彩漆工艺还有极高水平。不过就社会情形说来，主要生产还是军事上用的种种器甲鞍具。至于一般人民生活上应用漆器，金银彩画是被严格禁止的。晋令：“欲作漆器卖者，各先移主吏者名，乃得作。皆当淳漆布骨，器成，以朱题年月姓名。”《晋阳秋》记萧谭因为人私制“银画漆粉碗”而被杀。《南齐书·高祖纪》，也有“禁用金银文画饰漆器”记载。但照《东宫旧事》、《南齐书·舆服志》记载说来，却可明白当时对百姓即严禁，宫廷中实有种种金银装彩绘漆器，如《东宫旧事》即载有漆四升杯子四十，尺盘三十，漆注八盒，匕五十，碗子一百，画银带唾壶，书台，三十五子方樏二，沓盖二，马蔺书簏，金彩装花簏，又漆注绮织簏二十枚。漆要扇……车具舆辇更作得异常精美。这种禁令还一直影响到唐宋民间漆器的制作制度。《唐六典》称“民间作器物，必著明作者姓名年月方许出售”。历史博物馆发掘河北钜鹿遗址时，得到一件北宋素漆盘，还用朱漆记载当时价钱。杭州新出土一份南宋临安府窦家造的素漆器，上面也有造作店铺和年月，刻在漆器边沿上。可见直到宋代，民间漆器都还遵守这种古老制度。

彩绘漆和金银装鞍具，历史文献和诗歌中既常道及。又《干宝晋纪》并称：“泰始以来，中国相尚胡床貊盘，及为羌煮貊炙。贵人富家，必有其器，吉享嘉会，皆以为先。”胡床是“交椅”，相传因汉灵帝喜好而流行。晋代才相习成风气，使用日多。直到宋代，上至帝王，下及官吏，出行时还特别用一仆从肩扛自用交椅。军营帐幕中的虎皮金交椅，则直沿袭用到明清。由胡床的应用，中国人方改变了古代的坐

法，逐渐养成两脚下垂的习惯，到晚唐，由方榻和直几、曲几相结合，才产生男子用的“直背靠椅”和“圜曲圈椅”。又由另外一种妇女薰香使用的竹制金银画漆衣薰笼，才发展成唐宋妇女坐的“半圜矮圈椅”和“鼓式绣墩”，及“月牙杌子”，对于中国人生活起居方式，引起完全的变化（图：一、周文矩宫中图；二、夜宴图坐椅部分；三、钜鹿椅子）。“貊盘”则和中国人饮食习惯发生联系。“羌煮貊炙”在当时社会虽流行，吃的究竟是些什么东西？我们知识可并不多。“羌煮”可能和“束晳饼赋”吴均“饼说”提及的“馄饨”、“饆罗”、“水引饼”、“汤饼”、“牢丸”面食有关。是中原人民生活采用面食为主食的发轫。“貊炙”也是一种不同传统的菜食。照刘熙《释名》解释，以为是“全体炙之，各自以刀割”，已近于后世烧烤。“胡床”虽已知道是交椅，那一种交椅更近于早期交椅式样？“貊盘”和普通盘子，形式上又有什么不同？试从这个阶段出土文物，及反映到壁上和纸绢上画迹考查，似乎还有一点线索可寻。绘画中极重要的，是传世《北齐校书图》。这个画卷照《画录》记载，有作顾恺之《文会图》，或《勘书图》，有作唐阎立本《北齐校书图》，又有截取中间部分，加上树木背景，题作五代邱文播《文会图》的（图：校书图交椅及大榻部分）。现存传世卷子可能晚到宋代，本来画稿必传自北朝，因为主要衣著器具都是北朝制度，不能早也不会晚，惟马形已近唐代或更晚式样，和北齐马式不大合。画中一胡床，却可代表早期的胡床，形象极具体。卷中主要部分大榻群像中，除琴砚外，还有个豆式高脚承盘，或可当貊盘称呼。实物则应数河北景县北朝封氏墓出土一个豆黄浅绿二色混合釉同式高脚盘可以比证。这种式样的器物，汉墓中犹未发现，它的高度又恰好适合游牧民族帐幕中使用。同式承盘到隋唐还得到不断发展，有印花，有刻花，不作三彩花纹，就作刻画串枝宝相，前者和漆中的“斑犀”漆极相近，后者近于金银器及印染丝绸花纹。如“貊盘”兼指花纹的斑点而言，就应当是“犀毗漆”的前身，是由此发展而成襄州“碎石纹漆器”的。又《东宫旧事》载“漆貊炙大函一具”，可知貊炙中还有方形器。函必有盖。我们试从同时方形器加以注意，同属晋南北朝时期，南方绍兴出土缥青瓷中，曾出现过一种长方形有盖分槅器物，槅数多不相等，北方也出过这种瓦器，基本上都近于从竹篾编织出或卷木作胎而成的漆器（图：方格子器）。如果“貊炙”不尽如刘熙《释名》所说，却兼对南方近海民族通称，原物本来或者还是绿沉漆作成的！这种食器多分成九槅或十二槅，近于晋人常及的“九子十二子方槅”。貊炙必加盐蒜，晋人记载中常道及。也可能还包括许多不同品种的蜜饯煎炙杂食，作法则

来自岭南或山越方面。

“胡床”、“貊炙”我们只是在这里附带提出，具体说明还有待专家专义商讨。这里主要是说涉及金银加工镶嵌及有色漆工艺，在晋南北朝以来，它的发展和这些事事物物都分不开。这种镶嵌刻镂工艺，从政治风气说，隋代初期不会得到如何特别发展的机会，从社会生产说，却又必然在一定期间后，续有发展。例如装饰纹样，仅从敦煌洞窟壁画藻井、天盖、佛背光布置而言，也反映出这种纹样上的华丽和细致特征。新近河北曲阳、四川绵阳及山西刻石群像的出土，更可证明在这个历史阶段中，时间虽不过二三十年，艺术上的成就和装饰上的特征，十分鲜明，唐代初期工艺上的成就，大都是从这个固有基础上继续发展的！

唐代重干漆造像，因迎神赛会，便于各地转移。干漆造像法，就是汉代“夹纻”法，和元代的“抟换脱活”法的结合。谈漆工艺史的，多以为传自南方，因东晋雕刻家戴逵就擅长这一道，曾作过夹纻佛菩萨。齐梁均有作夹纻佛菩萨记载。其实如就技术说，战国楚墓中就已发现“布骨”羽觞、饭盘、奁具等等器物。汉代更通行金银釦参带式漆器，就是为增加夹纻漆器坚固而发展的。朝鲜出土汉漆器有好些就是夹纻器。怀安洛阳长沙都有出土，不过转用到佛像造作上，从晋代起始。北朝和南方一样，夹纻法必广泛用于当时佛像塑造上。杨衒之作《洛阳伽蓝记》称宗圣寺像高三丈八尺，节日出游，倾城仕女往看，照情形而言，像高三丈八，是只有用夹纻法作成的涂金布彩漆像，才便于抬出行香的。又遇佛生日，有集中洛阳城中一千多庙宇佛像到三千躯，其中一部分，也应当是夹纻漆作的。这些雕塑虽已无一存在，从新发现麦积山部分塑像和河北曲阳，四川绵阳各地出土的同时期雕塑看来，精美程度必然是和《伽蓝记》叙述情形相差不远的。

唐代贞观初期，政治上相尚俭朴，不重华侈淫巧。但工艺依然继续相对保存。张彦远《法书要录》，记萧翼帮太宗设计，从辩才和尚赚得兰亭真迹后，即得赐金银镂花瓶各一。到武则天以女主专政时期，社会生产一回复，风气更日趋变化。官宦贵戚子弟，上承陈隋华靡享乐习惯，无不在车马园池歌姬舞女衣服装饰上用心，竞富斗美。宫廷重要兴建和宗教迷信铺张处，更加惊人。史传称太平、安乐公主，及诸宠臣亲贵园池第宅华美处，多和天宫景象相近。薛怀义命工造一夹纻佛像，一手指即能容数十人。龙门奉先寺石窟雕凿，动用人工数万，并设一专使督工，现存二天王像还高达数丈(图：龙门二天王)。这一面反映社会生产的发展，一面也反映人民在工艺上的伟大成就。

唐代国家牧养官马，由四十万匹到七十万六千匹。并于全国重要交通大路上，每三十里设驿站一处，共设一千六百三十九处水陆驿站，陆站经常都备有一定数量的公用马匹。私人行旅，男女多用马代步。唐人喜郊外游山玩水，男女都能骑马，因之鞍具自然也日益华美，当成一种眩耀手段。装饰品和实用器物各部门，金银加工的艺术和漆工艺结合，因之才在开元天宝之际，出现有时代特征的金银平脱，成为国家官工业之一种。这种工艺技术上的基础，我们说它是由于南北朝金银闹装鞍具的制作，和乐器中的琴筝琵琶，用器中的奁盒、薰笼、书案等等生产，而得到巩固和提高，才产生唐代精美无匹的金银平脱漆，比较符合历史本来。这种工艺到宋代还将继续影响马具制作。

中国写生花鸟画和水墨山水画的发展，在绢素纸张上得到一个确定的特殊重要地位，影响中国绘画史约一千年。这种成就过去人多孤立的认为是五代宋初三五名家高手的成就。这是把绘画和其他方面生产分别开来的一种解释，不够正确的。其实从原料和社会要求两方面看来，花鸟山水画的发展，主要还是当时生产发展所促成。黄筌父子、徐熙祖孙和荆关董巨等人的成就，是由于隋唐以来，工艺方面先有个花鸟装饰图案的底子，有百千种不同优秀成就，反映于当时的各种日用工艺品上，为人民所熟习，所喜见乐闻。对于山水园林的爱好，又从晋六朝以来，即反映于诗文中，早成一个单独部门。到唐代男女郊游看山玩水已习成风气。各州郡生产的颜料，品质又日益提高。特别重要还是唐末五代以来，江南造纸制墨的手工业，不仅品质有了极大改进，产量也普遍提高。西蜀和江南，更因社会比较安定，生产发展，宗教迷信日益薄弱，寺庙中自然也就无从吸收更多艺术家从事于以宗教为主题的人物画。社会现实的要求，对艺术家课以一种新的任务，“接近自然，反映现实”！因此这些花鸟山水画家，才能够在那个历史阶段中，艺术创造得到进一步的成功！

写生花鸟在工艺上的普遍反映，实成熟于唐代。这个时期，丝绸、瓷器、彩绘、木刻、金铜镶嵌，无不有制作得栩栩如生的作品。特别是青铜加工镜子和平脱镶嵌，花鸟格外精美。丝绸绵缎和乐器、家具装饰图案，都有在小簇花鸟和山水画背景中，作狩猎纹形象（图：一、鸾衔长绶镜；二、鹿纹丝绸）。唐人诗文中经常形容过的“金银鞍”，“宝马雕鞍”的鞍具制作，既无科学院在武威唐墓发现的平脱马鞍出土，我们也可推测得出，这时装饰花纹，必和同时一般镶嵌工艺花纹十分相近！

至于马镫的式样和品质，我们目下得到的实物，虽无花纹，但去年

长安底张湾出土的大型陶马，曾配有一对鎏金马镫，故宫博物院陶瓷馆陈列一个唐三彩大型陶马，也配有相同鎏金马镫（图：故宫唐三彩陶马）。由此可知，这时代马镫比较精美的，或用金银作成，鎏金却是常见格式。至于马镫的形式，从实物和雕塑、绘画作比较研究，我们对于它的特征，因此也逐渐明确，知道至少有三种基本式样：一、如昭陵六骏，踏脚部分多作长条形，整体却比较扁圆。二如传世实物，和《虢国夫人出行图》、《唐人游骑图》，虽同样是条子式，上部把柄较长，整体也较高些(图：昭陵六骏之一 木刻《虢国夫人出行图》部分)。三如《张议潮出行图》侍从骑士所见，踏脚部分多作圆盘式，已近于宋明以来铁作马镫样子(图：出行图部分)。五代以来，铁作器物已日益普遍，大如佛塔，小如钱币，都有用铁作的。马具中的踏镫，更宜于用铁制。这种马镫或在晚唐即已流行。《张议潮出行图》的骑从，用的大致就是铁镫！

到宋代，政治上因赵匡胤弟兄统一了五代以来军阀割据的局面，社会生产还在继续发展中。由于政治上的新中央集权，兼并了各个偏霸时，虽得到土地和物资，同时也接收了许多官僚，因此官僚组织特别庞大。五代以来，地方各自为政，衣服无制度，金银闹装鞍具的滥用，必需加以整理，才重新加以等第，和官位品级发生联系。必然因为是竞奢斗巧，不合制度，才禁止逾越制度。但是，求合新的制度，另一面也就更发展了这部门生产中的官私手工业。宋王栐著《燕翼贻谋录》称：

> 鞍具之别，亦始于太宗，太平兴国七年正月，诏“常参官银装丝绦，六品以下，不得闹装。仍不得用刺绣金皮饰鞯。未仕者乌漆素鞍”。则是一命以上，皆可以银装鞍也。

《宋会要稿》曾把天禧二年各种鞍辔官价列出，共计约三十种不同式样。最贵者为“金镀银闹装”，值二百二十三两。最贱的为“微窊”和“白成银铰具”，各值十二两。一般高级官僚用“金镀银铰具”分三等，计一百两、八十两及七十两。“漏尘宝相花”八十一两。此外还有“麻叶”、“宝相花”、“洛州花”(或指牡丹)、“陷墨花凤子金解络促结”、“频伽三鐶”、“孩儿三鐶”、“鹿儿三鐶”、“鹦鹉三鐶”、“白成银陷墨银花瑞草”、“龟鹤”、“麒麟”、“蛮云子”等等名目，价值都不相同。这必然是把五代以来各个地区流行的图样所作

的一种新的安排。从《宋史》卷一百五十记载，我们还得知道这些鞍具除货币价值以外，和官制品级的密切关系。例如赐宰相、亲王、枢密使，必金涂银闹装牡丹花铰具，值八十两，配有紫罗绣宝相花雉子方鞯、油画鞍、白银衔镫。赐使相枢密副使、参知政事、宣徽使、节度使等等，金涂银闹装太平花铰具，值七十两，配有紫罗绣瑞草方鞯、油画鞍、陷银衔镫。……皇亲分六等，宗相女婿分二等。赐契丹使值七十两，副使值五十两。因社会情形不同，政令也时有更改。景祐三年则五品以下不许用闹装银鞍。政和三年，诸王又特赐金花鞍鞯。宋代宗室功臣都是世袭恩荫制，每遇国家有大事，如与契丹订约，郊天，帝王大婚，还另外赠赐一大批官爵，在朝在野大小官僚达四万余名员。六品以上都可用闹装银鞍，起码小官也可用银花鞍，可知鞍具制造，官私生产量必然都不小。会要虽提起过许多种不同花纹，这方面实物知识，我们是不多的。只能从部分绘画，和《营造法式》雕琢与彩绘部门，及反映于其他陶瓷铜铁杂器等花纹联系，得到一种近似的印象，知道部分必从唐代传来，部分新起，事实上认识还不够具体。又宋代虽一再禁令人民仿效契丹服装和骑乘制度，但是在聘问往还中，却照例要赠送契丹及西夏来使闹装鞍具，因此在辽墓或西夏古墓中，如发现有纯中原风格的精美鞍具，是不希奇的。（热河辽驸马墓出土闹装银鞍具，即近于宋制。）特别是在西北方面，元昊部属骑士用银装鞍，还极普遍。他们和中原马具的区别，我们还少知识。

惟北宋以来，一般器物中用铁已成风气，马具中的踏镫，凡说“银衔镫”的，有时另一记载又说是“陷银马镫”，可知是铁嵌银，正和其他器用制度相合。花纹多用“球路”、“连钱”、“万字流水”作锦地纹，或另留出开光部分，再在上面嵌刻动植物花纹。由于铜韧而铁脆，材料性能不同，马镫式样因之条子式渐少，圆盘式日多，是必然的发展。宋代马的应用范围虽还广泛，至于和其他生产比较，关于马鞍具的制作，却显明可以看出算不得是生产重点，随同社会生产发展中，人民的创造力，已转移到造纸、造墨、刻书、烧瓷器、制茶、炼矾，从胆矾水中取铜，织锦、染缬、作剔红漆器等等，和其他许多方面去了。宋代妇女已少骑马习惯，这是和唐代大不相同的。

惟宋代金银细工漆工，和唐代比较，技术依然还在发展中。宋代特种金属矿的开采，是历史上极兴盛时期。海外贸易送出去的多是丝绸、瓷漆器。进口物除香药外，也吸收了许多金银。金银器和金银胎漆器的使用，数量范围远比唐代更多更广。当时不仅宫中有大量金银器和金银胎精美雕红漆器，并且部分瓷器也用金银包口。民间还保留大分量金银

作种种使用。北宋虽也想继续用神道设教愚弄人民，并减轻外来压力，在开封就很修建了几处大庙宇，以为可吸收人民的信仰，增加统治上的威信。如用六年时间修建玉清昭应宫，集天下名画师用分朋比赛法日夜赶工，共完成一千三百多间的房子装饰画。文人官僚也欢喜阿谀附会，作了许多谈鬼志异的笔记小说。可是人民却日趋实际，已不如六朝隋唐对于鬼神的热烈迷信。北宋虽一再禁令人民不许滥用金银，并提起十八九种在服饰上用金的名称，但《东京梦华录》记开封有七十二店，日夜贩卖酒食，其中二十座大酒楼，都能容纳上千主顾，一般多用金银酒食器。一座樊楼即有过万件酒食器。一二人看座吃喝点什么，上桌的金银酒食器皿，也重过二百两。小酒摊子还用银碗银杓上酒。汴梁失陷，金人把公私金银数千万两都搜括而去。到南宋建立临安行都时，《梦粱录》叙市容极详细，藉此得知烧去不多几年的临安，就已恢复了往日繁荣，各种商业都分门别类，金珠彩帛交易，还是动辄千万。漆器类则分行出售，“金漆行”外还有“犀皮行”，可知生产量之大，和生产上的明确分工。

宋代除剔红漆器代表特种生产，比一般描金漆、彩绘漆及各式不同犀毗，在技术上的进步，是生产越加普遍。例如犀皮漆就有许多种。“斑犀”、“剔犀”、“滑地福儿犀”，都成熟于这个时代。就中惟螺甸平脱不及唐。又当时军事上用漆也极多，作器仗常过百万件，铁片甲和稍矛类一般都得上漆。作箭达千万枝，箭杆也有部分得涂漆！契丹辽和西夏都是骑马民族，特别喜好畋猎，契丹骑兵五十万，鞍具当时即著名精美(图：卓歇图诸马匹)。惟不过在工艺上的特征，我们却少具体知识。契丹多用唐制，马具也近于唐代制度。惟必然有些不同处，宋政府才用法令禁止。如近年热河辽驸马墓出土鞍具，则似属于宋之闹装鞍具，金铃累累，起于北朝诞马，于北朝俑中犹有反映。传世李公麟绘《免胄图》，即唐郭子仪单骑见回鹘故事。骑兵装备有研究价值。因马甲为羌胡民族所惯用，北朝以来骑俑即常着甲，骑士则穿裲裆衫，当颅部分作华饰，向上翘举如金冠。这种马饰在古匈奴族墓葬中就早有发现，应即古所谓“金鍐”。蔡邕《独断》记载：“金鍐，高广各四寸，在马鬣前。”这种用镂金铜加其他装饰马首之物，宋惟卤簿引驾马有之，《宋史》卷百五十有“铜面插羽”形容，这画上的马头还相近(图：一、《免胄图》群骑；二、《卤簿图》甲马；三、元刻五种平话甲马)。这类装饰既不会是画家凭空而作，但在万千种历代墓俑和石刻壁画车马形象上均少见到，它的来源，还需要进一步探讨。西北洞窟壁画，又从未发现过这种马头装饰，或者来自中国偏东北部游牧民族，也

未可知。

宋代马具虽有种种不同制作，以名目种类而言，并且比历史上任何时代都多些，惟宋代肩舆已经流行，通称“担子”，先还只是宗室老臣上朝可用，稍后即越加普遍。特别是中层以上妇女出行，唐代骑马风气已完全结束，即出城游观扫墓，能坐轿的也必用轿。到南宋，因东征西伐，道路险阻，带兵大官既多文臣出身，百官于是都用轿了（图：上河图轿子部分）。当时理学家虽有“以人代畜”议论，请求政府用法令限制，还是无从限制。理学家本人出行，大致也还是要坐轿了。另外一个原因，即由于江南马匹不多，军用马就不足数。国家为吸收来自西北的马匹，茶马司还在川蜀特设官锦坊，专织特种锦缎，并掌握茶叶生产，便于每年按期用“和买”制交换西北西南各属军用马匹。

明人因笔记常提及元代“戗金”器和技术处理，后人多误以为元代始有在器物上加金习惯，正如把古代金银错认为是夏代发明又通称“商嵌”一样。其实戗金如指用金银片、丝、星点嵌于铜漆器物上，是由春秋战国起始，用于青铜兵器、容器、车马器上，到汉代更在铁、漆及丝织物上也使用到，并进一步普遍发展了鎏金法和泥金银法。一直使用下来，从未断绝。唐代禁止用金十四种，可知当时至少服饰用金技术即已达十四种。宋代禁止用金十九种，还仅就衣饰上用金而言。元代“戗金”虽使用于铁兵器什件上比较多，从部分遗物看来，也可明白是这部门工艺的继续，而且是技术衰退时期。正和社会各部门重要生产一样，在这个将及一世纪的时间中，游牧民族落后政治统治中，国家适合军事需要的官工业，在组织上虽若更加严密，更加专业化，提高了生产上的品质和数量，例如毛纺织物，和加金丝织物，在技术上也得到一定成就。此外来自人民的戏剧小说，因当时吸收了许多有文学才能人士，生活又面对群众，得到许多新的成就。棉花则由黄道婆从岭南传来种植和加工技术，于长江下游松江一带大量种植后，人民得利极大。至于其他一般生产文化，实际上居多是停顿或后退的。即“戗金”技术，和先前比也少进展性。游牧民族军事统治者，对于乘骑的爱好和重视，虽由来已久，在欧亚二洲广大地区进行的大规模军事行动，更必需靠几十万铁骑来维持。马镫在西方的传播，就有人认为是从这个时期起始，因之改变了世界古代旅行、射猎及战争技术。然而元代马具，却未闻有何特别改进处。日人从传世画马名家任月山的一幅画迹引证，认为元代马镫本于宋制（图：任画马图；出图图）。其实这幅画从马形说来，正和一般传说赵松雪画马情形相同，多从唐代粉本模写而成，并非元代马式。到目下为止，关于元代鞍具的实际知识，我们也是不够多的。比较可靠还是

从明初骑乘注意，能够明白得到一点印象(图：山东出大船上儿种明初铁马镫)。

元代漆工艺成就在南方民间。著名的如张成、杨茂，在设计上和制作艺术技法上，都是优秀的。明初由张成儿子张德刚主持的果园厂剔红漆器的成就，基本上还都是从元代两大名家技术得到的(图：杨、张款雕漆)。陶宗仪著《辍耕录》，曾提到元代漆器种种生产作法，并叙述及“戗金”漆器。又从元明之际通俗识字读物《碎金》一书中，还可知道在这个时期，漆器中已有如下各种名目：“犀皮”、“罽浆”、“锦犀”、“剔红”、“朱红”、“退红”、“四明”、“退光”、“金漆”、“桐叶色”……一面可知宋元以来有色漆的种类，另一面也可推想这种多色漆，在宋元以来必然大部分都有机会用到木制高桥鞍具上。至于马镫的制作，我们知道“双虹饮粱”或“二龙戏珠”必流行于元代，而影响到明清(图：元人射雁图)。至于从画迹上来考查这时期的鞍镫，似乎还需要在画迹年代上，先作出正确判断，才可用作根据，不至于错误。因为一般传世《番骑图》，从明代以来绘画鉴赏家，为简便计，在著录上提人名，多一例把它当成“胡虔”、“胡瓌”、“东丹王”、“陈居中”等人遗笔，提主题，总不外“番骑”、“射猎”、“游骑”等事。其实这些画幅是包括有回鹘、契丹、女真、西夏、蒙古……一系列不同对象的旧画，更包括三四个世纪许多有名无名作者的成就(图：一、番骑；二、帖木儿战士；三、便桥会盟图突厥骑士)。对于这些绘画的引证，是应当谨慎一些，详明时代，比较妥当的。

明代在马具鞍镫工艺问题上，正和明代青铜镜子工艺一样，时代虽然比较近，历史文献也比较详悉，但一到必需联系实物来商讨举例时，特别是从“发展”上有所说明时，我们知识反而越加不具体！从日用铜镜子说，是因为大型镜子制作比较汉唐简陋，在工艺上多不足保留，却在玻璃镜子兴起以后，把它当成废铜熔化了的。鞍具不易从土中发现，则有两个原因：一是殉葬时纸作明器车马，多当场焚化；二是坟墓中已无用真实马鞍殉葬的制度(图：宣宗行乐图骑乘；二、岐阳王平播图骑乘)。但明代鞍具的制作用银风气，从记载上说“鋄银事件”还是可以知道。明代青铜金银加工技术，可分作三个方面来认识：

一、基本上发源于金银错，技术上有了进一步突破，因之衍进成为一个新的生产部门的，是景泰年中“掐丝珐琅”的出现，“景泰蓝”因此成为中国工艺美术具世界性一个部门。早期景泰蓝属于国家官工业，主要生产品和果园厂漆器相近，是为装点宫廷需要产生的瓶炉圆器。到

清代才作多方面发展，也有用作鞍镫的。由于不切实用，并且容易损坏，虽有鞍具制作，还是缺少发展性。

第二部分是直接由青铜加金技术衍进而出，在仿古鼎炉彝器制作上加嵌金银丝花纹，有署名“石叟”的作品，在明清两代士大夫玩宣德炉成风气时期，十分流行。不过器物多仿作，因之真伪难分。又有虽同样直接出金银错技术发展，却用“剔红法”、“堆花法”作成芝麻地或锦纹地加凸雕龙凤折枝花等等鼎炉瓶壶器物，厚鎏金，还影响到清代造办处制作，在明清铜工艺成就中自成一格的，有署名“胡文明”制器（图：胡文明炉子；图：清初金银鞍）。数量种类虽不如石叟作品之多，艺术成就却比较高。但所作器物多属于当时所谓“清玩”一格，马具鞍镫还少见。又云南昆明元明以来就有“乌铜走银”技术，在继续生产小件日用品，直延续到现代。技术上有用近于唐宋人说的“识文隐起”法的，也有完全平嵌，如金银嵌和唐银平脱两种技术混合的。不过花纹既多用一般折枝花鸟文字，又多从墨盒等小件应用器物上发展，因之和石叟作品已同源异流，更不大容易看得出他和古代金银错彼此关系了。二十年前，中国偏西南各省区，山地行旅交通，用马力代步需要还相当多，因此马鞍具在这些地区，也还有一定生产量，昆明地方的马鞍，还常有用彩漆绘成精美图案的，因色漆重髹，磨光处红黑斑斓，十分美观，还可证《因话录》说的古犀皮色泽来源。马镫更有种种不同的式样，既可发现长柄把条子唐式铜马镫，也容易见到错金银作“球路”、“连钱”、“狮子滚球”、“双龙抢宝”等花纹的宋元明式马镫。其中也有可能就是元明旧作。重要是它的形制。值得加以收集，因为再过十来年，这些马具恐怕就快要消失了。云南乌铜走银技术的流传，唐式马镫的继续，正和云南槌金箔技术一样，据个人私见，它可能和唐代南诏时军队攻西川，掳掠四百特别技工回滇有密切关系。因此就技术说，它还反映唐代川蜀金工的成就，算得是古代“蜀郡西工”一个分支。

第三部分是技术保存于长江下游和广东江西，大至床榻、屏风、衣柜、条案，小如酒盏茶盘。无不生产的金银嵌螺甸漆工艺，通称软螺甸金银嵌。这是最源远流长一个部门，因为金银嵌较早作品，虽只在春秋战国时墓葬发现，至于螺甸作装饰镶嵌，安阳侯家村彩绘浮雕龙纹残土上，就已有圆泡状蚌片发现。濬县辛村卫墓的螺甸镶嵌长方片，更近于在漆器上的残件。明代以来，因南方生产发展，海外通商贸易范围日益增加，市民阶级中的中产分子生活多比较富裕，特别是寄住在江浙如苏、杭、嘉、松、湖一带城市，直接或间接以靠掠夺劳动人民劳动果实为生的地主官僚商人富户，这些人的爱好，比宫廷中的爱好还更广泛的

刺激了这部分生产品质的日新月异。正和其他许多种特殊工艺一样，嘉定、杭州、松江刻竹器，宜兴作陶壶，苏州嘉兴作缂丝，苏州雕玉、刻象牙，都得到发展机会。《髹饰录》在这一类漆器上，提起的名目就有几十种，可见技术上的多样性。这些不同加工技术当时都必然会反映到马鞍上。明人笔记称江西庐陵富户家中作螺甸漆器，床榻衣柜，当时都是聘请工人到家中定作，不计工本，不问年月。严嵩抄家时，留下一个财产底册，也提起很多这种大件床榻工艺美术品。（历史博物馆收藏漆器家具中，还有一对明代制作高及八尺的大柜，全部用软螺甸金银嵌法，表现元明人杂剧本事，人物不及二寸大，楼阁树木全用宋代界画法作成的。）当时还有用同一主题，一生专作小件器物的，例如苏州人江千里，就以作《西厢记》小件酒器茶盘而著名。

明代金银加工工艺，无论在种类和艺术成就上，虽然都有显明彰著的发展，时代又还近，但马鞍具可没有留下特别精美的东西。除前提两种原因，另外还有两个不同原因：一是轿子的流行，因为到明代晚期，不仅官僚富户可以坐轿，照《金瓶梅》叙述，山东一个小县份的妓女，出门也坐轿子。二是特别精美的金银装鞍具，多因剥取金银而毁去，想保存也不容易保存！

作者在1954年冬给大哥沈云麓的信中曾谈到本文：

近来写了个马鞍具问题小文章，谈它的前后三千年的发展，写完了看看，只觉得真是一种浪费，这种文章谁来看？有什么用？但既在博物馆工作，不写这类问题，又写什么？一堆书，一堆问题，真是把我快要收拾了。

真是奇怪，我为什么用这些问题消耗自己？长处没有人知道。

本文未发表，现据原稿编入。文中列出的数十种图像未见附有图稿。

马的应用与装备

商　双马车　各种零件

各式“当颅”零件 各式

各式“镳”零件与西周似难区分。方圆不一，多镂空作龙兽纹（即作鱼鳞纹，亦有商器，但一般可说西周）。

各式“鸾铃”，有作镂空鑁式，有作双鸾，商周难区分。轴头则短而肥。但已发现长毂。曾经眼百十种。西周辛村四马车，当颅绘于额上似不合。因为本实用物，而非装饰品。“衡轭”处理亦有问题。目前可旁证似只《绍兴古镜聚英》中之车马神像镜，四马车，面过小，虽生动，衡轭不具体。彭山汉墓出土一“辎车”，“轭”极可参考，和“辕”关系非常明确。必如此，才能达到诗文中形容的“六辔沃若”进退自如活动情形。四川砖刻中还有个双马车，作天马式，奔驰于桥上，还有点迹象可寻，也不如立体俑具体。唯一可作驷马车如何装备便于控御的，似只较后出现《洛神赋图》中一车，后斜垂九旂之旗，近王者大辂（传为东晋顾恺之，其实则成于隋唐之际，因为衣冠属南北朝时，驸马挟弹弓为卫，更是隋唐制度）。再后，似即只能求之传为元曾巽初纂进（实宋《绣衣卤簿图》残卷）之《大驾卤簿图》中道段，有御辂，可供参考矣。

春秋三门峡虢墓出车乘，马具不明。头部有 ，上部有孔似当时髦饰。带刺如距之长毂，和《晏子春秋》所谈“齐人喜击毂为乐”相合。式如 曾见十余事。先或用于战车？

镳无明确知识，但接近前式骨镳则常见，一般以为战国时。多骨或鹿角制成 ，一端六角方，中穿一孔。私意或春秋已使用。

孔子教学六艺中的御，即如何驾车的技艺和艺术，学习方法内容已难详悉。只记得《晏子春秋》或其他记载中似有谈及驾车故事，先是如何回旋控制自如，即以为将蹶，后果然。当时善相马的有伯乐，相牛的

有戚宁，后世因此流传有伯乐相马经、戚宁相牛经。伯乐相马经似在□□□□内，内容曾谈及良马的种种特征。

战国开始大量用骑兵，各国均拥有以万千计马匹，如何具备，至今还无形象可证。目前所知，似只有一楚式镜子作骑上刺虎或即卞庄刺虎故事，着甲持短剑。重要在所戴铜盔上两旁着二鹖尾，与记载中鹖性“勇敢好斗，至死不屈”戴之以象征武勇相合。

新出土西汉《二桃杀三士》种种壁画，未见相同装束。淮南汉墓画像石中孟贲等勇士，也不见到。至于山东汉刻石作子路像，则头上着一公鸡，极有趣，亦并不失本意，近民间制作。但与史迹似不合。时间较后反映到武士门卫石刻画中极正确，惟南北朝十七孝子棺门卫勇士头上所具雉尾极逼真，为后来旧戏中插雉尾最早式样。至于商盔顶上作一管状 上着系二鹖尾或红缨，不得而知。但唐代敦煌画上战骑武士则上着小旗。无独有偶，记得一英人记帖木耳事迹上骑士作战，盔上亦着小旗具各色也。式如 。以后窥前，战国战骑便于指麾作战并识别队伍或区分敌我，于盔上作五色番，亦大有可能。

但一般东汉石刻、砖刻持武器人物，均少有见戴盔着甲的。我国薄铜器上刻画作战武士，则所戴多如鸭舌帽。楚墓亦有甲盾弓弩剑戟而独缺少盔。唯一可能即当时系皮盔为考古工作者注意不及而毁去。楚墓出土一木武士执剑俑，头上亦无所见。

战国出土殉葬用小型战车，多一点新知识，即车轮旁有辐辅，支撑于轮与轴毂间，增加强固作用。

至于春秋战国错金轴毂，一般多比实物较小。或如《考工记》所说，因木材加工得法，车轮因之用材轻坚，因此轴毂亦较小？或者这种轴毂，只是殉葬作死人弄具？轴头有错金作鸟篆的，与剑镡制度相近，以彼例此，则仍系当时实用物也。

一般战国轴头多比商或西周较小，制作亦较粗率。和大量使用或有一定关系。有可疑问题，即凡是同类轴头，在河南山西出土的花纹多相同，一般多系细花地纹上作连续矩文，此种纹式早见商器方彝，后见于楚式战国镜子。如律以“凡事不孤立必有联系和发展”，就此原则试同时或另一时其他同式矩文反映注意，或来自纺织物中的古锦纹。因商石刻一跪坐人像，衣着上既见此纹样。楚墓彩绘木俑宽宽衣沿上又见此纹样(唐代则有双矩锦，宋明且有青绿锦实物可证)。因此车轴图案出自锦纹，与漆盾图案和古绣纹相通，已无可疑。犹有不大可解处即大小分量多相差不远。花纹既相同，分量又相近。私意以为此种车用附件，有可能系同来自一大生产区，当成商品而流通，虽为货殖传所未载，事实上则可能性甚大。侯马遗址一发现，出土陶范以万千计，则此疑或接近事

实，在春秋战国时，同出于此大生产地，大有可能！

目下出土错金器多以为系战国时，恐亦就一般大致而言。因就其他剑戈而言，则多春秋时，车器恐不例外！

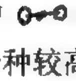
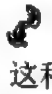
车马饰则闻友人经手所见器物有辔头用铜包金的，未见错金。

战国有无马镫？实物铜镫似未发现。如就《急就章》所叙而言则汉马镫或系革制成一坏。据仅见一楚式镜上骑乘而言，骑士脚微曲，而附近有一 状饰物，似已发明了镫。以战国时大量使用骑兵需要，踏脚马镫早有发明，不足为奇。但从汉代大量石刻反映，和望都出土一大型携鱼骑马仆从看来，还未发现过镫。惟在一错金戟管状附件上，有一骑士返身射虎画面看来，腿微曲，亦若有一可踏工具，惟镫形仍未具体。

至于鞍具中的“马鞍”和“障泥”则已比较具体。这个错金兵器附件，出自平壤西汉墓葬中，从比较上分析，大致成于西汉，有可能属于武帝刘彻执戟郎手中物。因为和怀安五鹿充宗墓中另一作汉乐府据“仙人驾白鹿”诗意而成形制极相同。作骑猎状则反映汉羽猎赋意！

如上骑乘形象虽极小，鞍具则极分明。此外彭山汉墓所出约三尺陶马附有残鞍一部分，极其重要。虽不能说明武帝时卫青霍去病出兵数十万到西北作战，大量贵族子弟所谓“越骑校慰”等等随行时的马匹装备金银鞍的华美，难于联想。但究意还是目下比较接近实物的唯一汉代马鞍。

至于汉代马式，如以天马为例，传世的一个青玉马头，和大量灰陶黑质陶分段作成的马，似乎可以作例。活动立体大型的以望都汉墓出土石雕大马较完整，据发掘人说，初出土时，还彩色鲜明，骑上系着明绿色格子花裤，朱红白散朵花短衣，所携之鱼亦上色。辔头部分亦加有彩绘，可经干燥，加之装箱不及注意这些问题的重要性，到陈列时（或经洗刷）一切重要处全失去矣。

这时的马具实物比较明确具体的是镳，即《释名》中开始说及汉代俗称的“排沫”，连同“衔曲”后世通称“嚼口”的，一般式样作 如意云（爱斯字），这个式样并且直流传到唐代，还有在大型陶俑上可发现镀金同式样子。但这中间约七八百年一段时期，我们的知识却不怎么具体的。只知道有一种  双环式青铜“嚼口”，一般以为是汉代马具，是否 代表某一种较高阶级身份，而环式属一般马具？或 式专供乘骑， 为普通驾车马所用？还有待进一步探索。在灰、黑质陶俑马头嘴边，一般还是  为多。唐代则只在绘画上和三彩俑上有作 反映，实物还少见。这种 形在马嘴边间接材料显得较具体的，是辽阳汉画。前人记载三国时史道硕画马如龙，如不作“八尺马为龙”解，只是一种夭矫活泼形容辞，则辽阳汉画实当而无愧。谢赫六法论中“气韵生动”，若用汉代艺术品作例，则四川汉画像砖过桥双马车，和

辽阳汉骑乘壁画，汉金银错戈戟附件射虎骑士，及时间较晚之绍兴汉末车马神像镜子浮雕四马车诸形象，可作举例参考。唐三彩陶马和传世双马图，虽具有高度写实性，比汉式马远远逼真。但言“气韵生动”，则远不如汉代艺术家传神。《急就章》内叙马具实较详。照《史记》叙述，则西汉西北用兵和寻取大宛天马就有密切关系。谈乘骑游猎之乐，《穆天子传》以后，除枚乘《七发》到曹植《七启》均有叙述外，还有《长扬赋》、《羽猎赋》及曹植《白马篇》一系列文学作品都提到。根据汉代记载得知当时鞍具在工艺上有作得十分讲究的，如《梁冀别传》即载有当时权臣梁冀，用“镂曲鞍”向平陵富人公孙奋诈钱千万事。曹植则有缴还银鞍奏事。可知到汉代末年，这部门的工艺水平还是极高的。

汉乐府有《天马来》之曲，至于天马的式样，部分西汉灰黑陶明器，四川画像砖过桥车双马，和一传世青玉马头实有代表性。至于那个青玉马头，是否即当时的“马式”(标准样子)？ 已不得而知。古代马具从“应用”出发，由《急就章》和《释名》得知一些名目外，求落实，似乎还有待考古工作者从文字学出发，和近年发现大量零星遗物，作些具体工作。至于从保护、防御兼装饰出发而产生的东东西西，我们除商周以来各式的“当颅”、“髦饰”、镳(排沫)，此外鞶靷、障泥知识就还不够具体全面。

战国时虽已有了乘马习惯，却只遗留下楚式镜子“卞庄刺虎”一个画面形象。汉代的障泥形象也只留下三五式，一即估计属于西汉的错金射虎骑士，障泥部分比较明确，其次汉末绍兴镜子中有一执盾作战骑士形象。此外即辽阳汉壁画中反映，种种都只见规模而并未具体。较晚晋代实物虽所知更少，记载中却有“锦障泥”和“玉贴镫”，得知当时的珍贵名马、战骑，是有用锦作障泥或雕玉作踏镫的。

到汉代，数以十万计的骑兵远去西北作战，马的防御部门我们却近于无知。只记得《三国志》中，似曾提到过董卓焚洛阳时，乱兵入宫，曾剪取宫庭里流苏作“马幭”。历来注解多近于不求甚解，难于明确。如从实物形象反映，则可得到些新解。例如根据朝鲜出土西汉汉人墓葬里发现的彩绘漆孝子棺反映，流苏帐多作 水纹起伏，而中间部分还间杂以玉璧。汉末到晋虽至今还不曾发现过相同马被饰。但到南北朝明器马中，在颈部却有了和流苏帐完全相同的被覆物，作 状。这部分被覆物如不叫作“马幭”，应叫作什么？还待文字专家为加以证明。

又长沙出西晋墓有一组青釉硬质陶俑，似小型仪仗队，骑从多奏乐，为先前所少见。还戴汉式冠子，则近似贵族王者卤簿图！有骑士马前胸着一长方硬甲，为坐骑装甲最早形式。是否这一部分才宜称“幭”？也有待专家通人并结合以后七八百年才出现的分部装甲各有专名的宋《武经

总要》甲马部分分解图说明，才易明白。

总之，乘骑全身装甲，除了汉代杂技用马扮狮子麒麟，至今为止，还是到南北朝时才出现的。就景县封氏墓和其他前后相近出土装甲马俑看来，已可知到这一历史阶段，至少有三四式不同甲马。这种甲马通称"具装马"，有的头部只露双眼，全身多如穿衣。似近于棉甲式。是用多层麻或丝织物中加厚丝絮衲成的。也有作成条子状的，有作鳞片重叠甲的，可知不是革片加工，就是精炼铁片，联缀编成。也有用棕衣编成近伪装而取战事胜利的。记得似在《南史·齐纪》内即提到"编棕为具装，析(折?)竹为'寄生'"，中华书局编辑部注《南史》时，曾以此相询应何解。前者即伪作马甲，后者如系析字，则近于破篦为马后羽葆状装饰物，和战马要求不合。从实物说、战具说，当时一般用槊，即长矛，但不着缨而加一方尺小旗，所以有"槊若干并番"语（见《蠕蠕传》）。其次即戟。比较而言说"寄生"必系有枝之戟。这时实物还少见，同时期宁万寿孝子棺石刻守门武将，却有个具典型性的戟在手中。形式已近于唐代渡海天王手中的戟了。后世的方天画戟即由之而出。

这时骏马形象特征，据多数陶俑判断，已和汉天马式不相同。比例上头多较短小，头多高昂，装备上已有项铃和后鞦铃镊，正如《三国志·甘宁传》记载"响马"事，马身具铃镊羽葆相合，可知三国时即出现这种装备，但形象反映却在南北朝才出现。具装马到隋代还应映，反映到敦煌画五百强盗经典故事中。

唐代兵制甲制十余种，马甲只一种。而实物或图像却未见。只于传世以为北宋李公麟作的《免胄图》(即郭子仪单骑见回纥图)卷子，内有一小簇骑士群作甲马，实比较具体。李作多有所因袭，这个卷子或即唐代甲马，亦未可知。因为骑士衣甲及仁丹式八字胡须，在甲士中还有反映，传世数十种宋代甲士亦不见相同形象。至于敦煌壁画《张议潮出行图》仪卫鼓吹骑士群，却似未见有甲马出现过。照理应有甲马而无甲骑，因为骑从多衣着小衫团衫，与开元六年制衣着相合。和当时打马球的衣着相近。着这种小袖花衣的骑士，势不可能用甲骑的。这个仪卫骑士鼓吹部从行列，可能仿自唐六军，和传世名画《金桥图》、《摘瓜图》有一定联系。二画均记玄宗入蜀事。可图已久失传，或此图据《金桥图》而成，或此图摹本后人无知题为《金桥图》。

谈绘画史的，多因杜甫诗中的赞美，得知曹霸和韩善画马。曹霸的遗墨似不多。韩幹马则除了世界知名的《照夜白》外，还有《双马图》有代表性。作双骑并行，一短髯马夫骑在一马上，马极雄骏而驯善，有千里绝尘意，可谓名作。《照夜白》，照形象言，恐非开元天宝时标准马式。因为这时据张说《马政记》，马匹改良已定型，从国家养马计四

十五万，大量三彩陶马可证明，标准马式应数长沙……《照夜白》相传系玄宗厩中名马，式样应当和韩幹《双马图》、《虢国夫人春游图》以及《张议潮出行图》等所乘马相近。这是伊犁马标准式样。而传世《照夜白》则属于川蜀间山地小种马型。和开元天宝间所谓名马形象少共同处，所以可能是真正宋式马。

因此涉及传世李公麟《五马图》，内中明明还有黄山谷题字，写明尺寸大小，而事实上，这还是据唐人旧稿而成的。何所见而然，从马夫可知。因为近年西安发现一唐墓，墓壁画马和马夫就有个残画马夫头，完全相同，借此得知李作是有所本而成，并非宋代名马。即时间再后元代任月山的《出圉图》、《三马图》，也多是据唐人旧稿而摹绘，并非元代马式！

真正的宋代马式，可于几种图卷上看出反映。一传李公麟《百马图》，若传世李公麟《百马图》可信，则图中马夫倒是典型宋式，不仅衣着是宋，即铡草马夫两袖上挂一带子，上挂颈间，下搂两袖也是典型宋式，专名襻膊儿。二《马群图》，三《大驾卤簿图》，四《望贤迎驾图》，五《中兴桢应图》、《卓歇图》，六《胡笳十八拍图》，七……。形态多和唐马大有差别，十分显明。鞍具且更不相同。因唐代金银闹装鞍有“五鞘孔制”，即在后鞍桥上两旁各有五杏仁式小孔，各悬一丝绦，垂于马后髀。前四条平均长过马腹数寸，后一条多更长寸许。用此附件鉴别唐代画迹时代真伪，即十分有用。因为属于制度，所以无例外。也有出格的，如《虢国夫人出行图》中即有一例不合。又昭陵六骏因浮雕奔骑鞘带必扬起，易断折，因而破例较短，馆藏一陶俑，也较短。又有传为《唐人打马球图》的，从制度说，一望而即知为伪托。一或元明人据旧本而成，因不明白人身腰上系带诸绦为唐初所行的鞊鞢带，用作悬挂火石、算筹、契苾真……诸物，开元后即不使用，但在西北边地，则到西夏还不废。至于马身上的五条绦带，则为开元后唐代盛行的闹装鞍五鞘孔制，一为人身上的，一为马后髀的，《唐人打马球图》因无知混合而为一，纠缠不清。显然是不明制度结果。又打马球必用球棍，照《唐人游骑图》及镜子上、日本藏地毯上所见，长短虽不一，式样却和现代高尔夫球差不多， 一例作此式。此图中则作 方折，也不合制度。可肯定是已不明打马球者所作也。

又衣着，宜着小袖团衫。旧人说唐六军着团衫，如球衣。六军直接衣着虽不得而知，间接材料则有《张议潮出行图》的仪卫可以参考，的确着小袖团衫，戴小花帽，最便于球场驰驱！此图衣既不合，所戴帽子后作不得体的圆翅，且近元明戏装，显然不合。

此图亦不是全无可取处，即球门落球处作一小小三层楼。但恐亦非

唐制，只是以意为之。因照唐人记载，击球时风驰电掣，球场且用油涂光，那能容许这种绊脚物?

又依稀记得某记载落球处系在四角。

据《蜀锦谱》及《宋会要稿》外藩部分，多涉及用蜀中特织锦缎换西南滇中广西青海宁夏等马匹事。因之政府官马多山地小种马，从唐人说来是不易入格的。从实物形象反映于画面，也可知已远不及唐马雄骏。如《望贤迎驾图》、《中兴桢应图》、《三顾茅庐图》、《十八拍图》、《卓歇图》、《聘金图》、《便桥会盟图》……特别是最有代表性的传世李公麟《百马图》(马群图)，又传摹唐偃《马群图》，马形多不足称，近驽材下驷，但却极符现实。前二图均近于国马，仍不能与唐代凡马比。一般多腰身较长。五鞘孔制已失传。

宋官制中对于腰带特别重视，似有廿八种。就花纹说一部分是唐制。而对于乘骑中的鞍也十分重视，似有十二种，且官定价钱，第一等金银闹装似仍唐式，记得约在二百八十两银子，或系政府官工业所作。最一般的为县令铁镀银衔钉还值十二两。如传世天籁阁藏宋画册中有《春游晚归图》一幅，实系明清无知妄人所题。因据十二个着曲脚幞头仆从而言，实典型县令赴任形象。内中官员骑一马，可惜图过小又画得极简略。

契丹鞍马当时极著名于世，传世形象可证的惟热河辽附马墓中出土一银镀金残片鞍桥部分，一望而知系唐式闹装鞍，或传自唐代，或得自宋政府馈赠。实物知识除热河辽附马某墓出土一银镀金作龙凤纹鞍桥，还具五鞘孔，如非宋代所赠遗，即契丹仿唐式制闹装鞍，此外即只能从图像中得其仿佛。其次即沈阳一铜钟上所铸仪卫形象，图形过小，不具体。再其次即传世著名胡瓌《卓歇图》马群(实即《十八拍图》)。又鸟居龙藏氏曾于东北得一石刻《十八拍图》，在日本一刊物印出过亦模糊不清，只《卓歇图》马群数鞍鞯较明确，鞍不明确，鞯似过大过前，与唐式均不甚相合。是兼具装甲防御意，还是画系后人摹绘，因不明鞍制，因而致误?二事必有其一。此画时代疑较晚过百年，当为契丹政权为金所灭而“番画”流行于北宋末开封时(见曾敏行《独醒杂志》)，属于《宣和画谱》中若干题为胡氏父子百十种画之一(事实是《十八拍图》之一，见拙著《谈谈〈文姬归汉图〉》)，画笔无肯定感，近摹绘。故鞯部不合实际极显明。但鉴藏家则人云亦云，不求甚解，通以为胡瓌笔也。

宋代鞍制分得那么细致，可惜不易从实物证明，惟从有代表性的几种画幅中，得知虽然仍名闹装鞍，五鞘孔制则已废除，例如宋人所画《十八拍图》作蔡文姬与其夫分别一幕，作双骑并辔前行，一马略前一

头，文姬身前拥一双辫女孩，男子则作女真装束，人极调和马极俊善，为历来所见最生动活泼一画。（此画已为美帝盗走，印于《波斯顿藏中国名画》一书中。）鞍鞯鞴均比较具体。至于镫是否仍唐式，已难记忆。

其次即《免胄图》甲马(疑或出于唐旧稿，见前意)。

三即《十八拍图》甲马虽小还具体。

四即《三顾茅庐图》骑士队，各执槊，着三角形小旗，上绘飞雁，其他少见。

宋代鞍制中最重“狨座”，“狨座”是什么样子，无得而知。后来得知是四川产金丝猴皮作的，这种金丝猴皮曾见过，背毛长过一尺。因于画中求索，原来是把这种金丝猴皮搁在鞍上的。

五，一瑞士(?)有关中国名画图册，名《聘金图》。系一宋式甲马，后一人赶马而行于山道中。甲马极具体，似从一其画迹中取出，为后来无知妄人题名《聘金图》，因南宋不可能送一具装整齐甲马于金。此图重要处可以补《武经总要》关于宋具装马之缺，因书中将马甲分解定名，名称虽定，至于如何穿在马身上，则不明确。此图虽马头向前，但马身较大，且彩色鲜明，可供参考。

六，传元曾巽初纂进之《大驾卤簿图》中道段，计长七丈，约四千八百骑从。根据元虞集《道园学古录》文集中关于曾的纂进此图记载，说是曾富收藏。说纂进，说富收藏，均有微词，证明有所根据，并非自作。

根据什么?

据周必大《绣衣卤簿图》记，及《宋会要稿·仪卫志》部分记载，均说及宋初赵匡胤政权确定后，为夸扬武功，曾扩充仪仗队伍到二万人，后还续有增加到二万八千人。奏乐的拿武器的，应有尽有。此外还有各式车辆，又有两大汉子称殿前将军开路，坐朝时站在殿前，制止下面百官不得交头接耳私语。还有那个“驾头”，用锦缎作垫，“驾头”是什么?即被部下黄袍加身时初次坐的椅子。看得十分重要，必须出行必用八至十二人扛抬，保护得十分周到。内中衣着分三种，即锦、绣、印花，什么官穿什么花衣都写得清清楚楚。且说因为这样，所以北宋一般人不能穿印花衣，印花缬板也不许流行。到南宋，因为政府穷了，一例穿印花的，从此印花加工也解了禁。又说因甲马原用实物，刻磨精坚，过于威严，降官陶穀，博闻多识，因此由他主持设计，改用绢帛画成青绿甲纹。所以这种具装马是作样子而不宜作战的。

宋人其他笔记且说，这个大仪仗队是本于唐六军制度而成。内中多着“团花缬衫”，如打马球衣着，不宜作战。唐六军衣着无直接形象可作证据，但间接而相当可靠材料，则有敦煌壁画出行图可证。果然多着团花小袖花衣，戴小帽，真像是只合当时打马球的军士所穿！这个图卷

四千八百人中有多少相同衣着，已难记忆。因为是个残卷，不及原来六分之一。

我个人以为，大有可能即宋《绣衣卤簿图》一部分，不是什么重绘。因为一“驾头”明明是赵匡胤登基用的椅子，对宋统治者有特殊纪念性，出行仪仗队才看得十分重要，抬来抬去，曾巽初既多识旧物，怎么会把这玩意画到元代仪仗中去？二即二殿前将军也是特别的，如今都在图中，所以很可能在宋末收集旧物，重新装裱送上去，而不是重新画的。三即诸甲马兵仗均宋所常用，所以这个图卷并不能说明元代仪卫兵仗乐器制度，却能充分说明宋代制度，也还有部分可以和敦煌画结合，见出唐六军部分制度。

这里图中一部分甲马虽然形象小，还是画得比较具体的，可以和《免胄图》、《十八拍图》、《聘金图》三种甲马结合起来，得知宋甲马基本形象，既可据《武经总要》甲马分解图定下的名目，叫得出各部分名称，又可用来和南北朝甲作同异比较。

元明已不闻用甲马，照记载，元兵作战，着铁叶甲约四十五斤，用二马交换使用。不提马甲。但记得一关于（似中西交通史料莫斯科博物馆藏品）帖木耳事迹图像中，则作戟战时有马甲，是用各色绸缎作成，额部无髦饰。战士头盔上也着彩色小旗，作为识别。是否仅限于西进客籍军队？不得而知矣。则国内图像中似还少见。

明代则惟□□见《水浒传》图中“破连环甲马”战役中马着甲，记得惟马头羽饰不具。

本文是作者下放五七干校期间，在湖北双溪一人独处时凭记忆所写。1971年3月30日给妻子张兆和的信中，记述了当时的情形：

> 记得唐人李商隐诗，有“夕阳无限好，只是近黄昏”十字，评者以为有萧瑟感，末后十字却是“天意怜幽草，人间重晚晴”，既情致深厚，而又并不泄气，所以称为佳作，实名不虚传。也可说为我而咏！我自己一诗结尾，似更进一步，“独轮车不倒，前进永不停。”连日阴雨中，在床上已初步完成了《关于马的应用历史发展》一文。一切全凭记忆，大几百匹，甚至于过千匹马的形象，在头脑中跑来跑去，且能识别它们的时代、性能和特征，和相关文化史百十种问题。真是奇怪！平时也并不如何特别注意留心，怎么学来的？自己也说不出。可是一经头脑集中，即条理分明，不甚费事。四天中，近万言的叙述就完成了。

信中所说《关于马的应用历史发展》即指本文，手稿上《马和马装备应用的进展》篇名是后加的。20世纪70年代中期，作者又改题为《马的应用与装备》，并注明“要补充”，但终未作进一步补充整理。现据初稿文本编入。

具装马

马著铠甲古称“具装马”，或称“马铠”、“具装铠”。在历史上出现只有两个朝代，一为晋南北朝，一为宋辽金，基本式样相差不多，惟为一般人所熟悉，多由于宋代通俗小说戏文，岳飞大战金兀术，金兵用的“拐子马”、“铁浮图”，即为具装马三匹编组而成，马全身装甲，刀枪箭戟不能伤，所以想出主意，用藤牌兵乃扎马脚，一马中刀，其他连带失去作用，破了“拐子马”。

具装马成分配套，包括了一身各部分，宋人曾公亮作的《武经总要》卷×中，绘出了些图像，照图像看来，包括了如下一些东西名目。

至于如何配搭成套，却没有图像可参，得用另外材料来印证。这里试引用七种材料，看看他如何在马上使用：

一、传陈居中绘《胡笳十八拍图》上面的反映。

二、宋人画《三顾茅庐图》上的反映。

三、传元人曾巽初纂进的《大驾卤簿图》中道段上的反映。

四、明万历本彩绘两宋志传上的反映。

五、宋人绘《贡马图》上的反映。

六、明人木刻水浒插图上的反映(为破“拐子马”事)。

七、北宋人李公麟绘《免胄图》中的反映。

内中第三种，照《宋史·舆服志》和宋人笔记记载，是不宜作战，只备仪仗用的。据记载，系宋初用多识旧物的陶穀建议，用绸子仿甲库真物彩绘而成。既说仿真，甲库必有实物收藏。且系唐五代旧制。《唐六典》称唐甲十三种，内中即有马甲一种。但遍观传世唐画，却少有战马著甲的。可以比较参考的似应数李公麟绘唐郭子仪单骑见回鹘的《免胄图》中甲马样子。有可能时代略早一点。画得最具体的却是第五种。彩色鲜明，画得比较草率，但整体队伍具写实性较强的，除《免胄图》外即《胡笳十八拍图》和《三顾茅庐图》。《十八拍图》有好些本子，以被盗出国现在美国的一个残卷笔墨较扎实，明人临摹现藏历史博物馆

的差一些。第四个本子虽彩色鲜明，却是明万历时绘的。《三顾茅庐图》也近似明人摹绘本。第六个也是明人绘刻，但是目前所知唯一“拐子马”的组织式样。还有近似元人摹宋《西岳降灵图》中马匹，也有额著当颅金鼗的，显明是凑和而成，因为顾此失彼，不伦不类。

《唐六典》中虽提及马甲，画迹中实少见。再上去即晋南北朝一段时期的，有如下一些不同形象反映：

一、河北景县封氏墓出土几种具装马。

二、河南邓县出土砖刻具装马。

三、北朝石刻造像碑上具装马。

四、河南、陕西北朝墓出土具装马。

五、敦煌西魏画迹具装马。

试从这些材料分析，可以明白这一历史阶段中，至少有六七种不同式样，简繁不一，有仅具颈部马帔，却满缀铃镊缨络，障泥华美，重在美观，而不是宜于作战的。如第□□诸图属于同类。另外即配备简单，但一望而知却是扎实坚固，能在战场上驰骤，飞矢如雨情形中不至于受伤的，如第二类。其中又可分成四种不同作法：一、柳叶条子式；二、鱼鳞式，圆泡(或应称莲叶式)，厚绵帛缝衲而成的衲甲。一般通式多是下垂边沿装饰，或垂穗子，或作水折纹。统治者为装观瞻，所以在求实用时也兼具种种美丽装饰，如《南齐书》卷七《东昏侯纪》称：“马被银莲叶具装铠。”但也有因临时充数伪装作战取胜的，如《南史》卷一《高帝纪》即说过：“太祖军容寡阙，乃编棕皮为马具装，折竹为寄生，夜举火进军，贼望见恐惧，未战而走。”

时间更早一些，似只有长沙出土西晋一青釉瓷骑俑可证，得知只是在马前膺部分垂甲一片。但事实上更早些，汉末三国时如曹植文中卷七，即已有记录提及马铠。所说的马铠，和人身穿的两当甲(御览引文三百五十六作两当铠，二十领，兜鍪自副。铠百领，兜鍪自副。所谓即头盔全份意，和《北史·蠕蠕传》说的内中宛具意思相当)大致都应当和较后诸图已相近。

这种马甲装备，是否即发展于居住东北的东胡鲜卑？是一个问题，因为高句丽古坟壁画中也有形象。时代似和中原诸俑相差不多。说是出于中原汉民族所固有，由一般装饰发展而成应用，且和同时兵器进展有相应联系，可能性也较大。炼钢技术在三国晋南北朝有较大进展，蜀之蒲元，晋之葛洪，南朝之陶弘景都擅长此道。武器也由汉式卜字形戟和狭长一条的环刀，改进而为 ㄐ 式戟及以直刺为主的由矛发展而出的矟槊、砍刀，成为作战主要兵器。步盾也由二尺来长变到长及半身以上。马的装甲亦因之日益完备。

商之当颅　西周马当颅饰
及各式当额
诺因乌拉马额饰　长沙青釉陶马
洛神图之马
张肃俗陶马
降灵图中有金镂之马

本文估计作于20世纪60年代初期。据原稿编入。

关 于 马

——给鸿祥同志信

鸿祥同志：

节日得惠书，深谢厚意。今天听黄能馥同志(工艺美院教丝绸讲师)说，学校方面搞教改，曾分系各下有关单位去了解情况，曾去地毯厂、丝绸公司、被单厂……参观生产情形，并请老师傅指教，生产上需要和学校同学到厂参加工作后，工作配合上缺点和需要，据说大致多是“不大明白生产问题，对传统花纹知识也不够充实。因之不能满足新的生产需要”。说的只是印染系同学，别系情形，是否相同，不得而知。所询各点，试就个人所有常识谈谈：

一、特艺总厂研究时搞的“马的资料”，似作得较草率，据我个人私见，不妨分两部分，印成二册。第一选现代名家绘的，如徐悲鸿的等等，和现代西北生产的有代表性军马及各种应用马，加上川蜀生产的小走马，与兽医用的马的解剖图，西北西南马群图，共编成一册，供一般连环画、雕刻等等应用。第二从“古为今用，洋为中用”目的出发，从中国古代绘画、陶塑、石、铜、玉诸刻，选二百种马型，从日本新印《世界美术全集》里选取外国名作，如希腊陶瓶上画马，巴比伦叙利亚古石刻乘骑，罗马青铜骑士，以至于十六世纪以来世界上有名青铜雕像乘骑可供参考的四五十种，共二百四十种，编一百页，作第二集。用第一集为主，第二集为副，或许可以全面些。

第一部分凡涉及现代需要照相的，不妨商请北京中国新闻图片社协助选取，省事而且符合需要。

第二部分有关传统的试为排个简目，供参考：

一、战国刺虎镜子骑士与虎(有图可照)　二、战国雕玉马佩　三、空心砖载鹖尾冠骑士(从模印画像砖上取用)　四、西汉青玉马头(有图可照)　五、汉代玉马(近期《文物》)　六、长安西汉甲骑(《考古》有复原绘极好)　七、长沙出土漆杯上彩绘车马(在商承祚编《长沙漆器》一书中，称战国，实西汉)　八、汉代金银错车器上，骑士射虎(计

二种，一在《文物》一九七三年六期内）　九、西汉马头（《中国文物》一书内）　十、四川成都扬子山汉墓出土大型陶马（历博有照片可洗）十一、四川出土画像砖一书内过桥双马车　十二、又三马车　十三、《洛神赋图》四马车　十四、本图右角滚尘马　十五、《麦积山》一书中吴作人临的《战骑图》　十六、北齐张肃俗墓出土黄陶马　十七、敦煌壁画西魏甲骑（有彩印小图片好）　十八、又北魏壁画《狩猎图》十九、邓县画像砖墓浮雕砖甲骑和散骑　廿、北朝封氏墓出甲骑四人（《中国文物》一书内）。　二十一、高昌壁画《分舍利图》四骑士（在日印《西域画集成》内，好）　二十二、高句丽壁画《狩猎图》骑士二十三、新出唐懿德太子墓金银装甲骑　二十四、又打马球甲骑（极重要）　二十五、宋金人打马球四人争球（在向达先生著作中，题明代，实宋代）　二十六、敦煌唐壁画四散骑（极好）　二十七、明人《文会图》中三散骑（在上海博物馆藏画作仇英《文会图》右下角，极好）　二十八、"马的资料"九页下一图（应题作汉末，浙江出西王母镜子中驷车）　二十九、十页飞马应照相　三十、十一页二图好　三十一、图下马技可用　三十二、武梁祠石刻马车可用　三十二、上图仍为武氏祠石刻，应把背上之曲辕部分去掉，因为是车上的，和马无关　三十四、十五页可用　三十五、十六页十七页都选自四川画像砖，宜选十来页翻照，不宜画，是浮雕，一画就走失原来精神　三十六、十八页上部分可用，下执盾战士不用。　三十七、十九页可用　三十八、二十页下长檐车马可用，惟上面罩棚画错，应改正，上三马不用　三十九、图二十一，隋二马，得好好重画　四十、图二十二可用　四十一、图三十七、二十八虢国夫人图好　四十二、《文物》一九六六年一期金银错镜子背二天马极好，照本图翻单色，不怕！　四十三、"昭陵六骏"及唐"三彩马"多可用　四十四、《卓歇图》应参取本图卷卷中另两组。

本篇是未写完的一件"废邮存底"，产生于1974年初。

据存稿编入，标题为编者所拟。

马和马具的应用及其发展

这十分重要，因为材料一汇集，对于鉴别唐宋人物画及马画，专门知识即可一变而为共同常识。

此草目已增改，三月十四送交馆中，估计如进行，得绘图八百到一千左右，部分已有图，部分可照相，部分得增添，有一比较得力手快的画手参加，至多一年可以完工。

三趾马　斑马　叙进展及如何受训练为生产服务，参……

商双驾马车　甲骨金文中马与车辆。

各式镳　各式当颅　各式轴头　各式杂器。

西周驹尊　鸮、鸭、牛、犀……等象兽形……

青铜马面　各式当颅　各式长短轴头　浚县辛村驷马车的复诗文弯旌雕戈　鞶勒镂膺错锡等。

春秋虢墓出马车　引《春秋》叙战事及聘使。

青铜车轴头　陈列原大实物。有距轴头　晏子齐人击毂为乐所用。木当颅——义髦　参《诗经》及《急就章》、汉《舆服志》、伯乐《相马经》叙相马法。

临淄砖双马文　或战国

战国铜马　细刻铜器上车马反映　用《孙子兵法》　用杨宽《战国史》

辉县战车参《战国策》，引《吕式春秋》、《淮南子》等文。

彩绘竹镳　错金辕头　错金小车器。

长沙彩绘车马人物漆奁　商承祚等图中均称战国，实应系西汉，人发后垂髻，马嘴边排沫作 云式，惟汉代才使用。近据报告果然宜属于西汉。

空心砖各式马　时间可能早到战国末或秦时。同式马作立体形，

有定为战国的，又有称南北朝的，均附会猜想。三者联系比证，可知产生时必在战国到秦汉间。

大空心砖边沿狩猎骑士　朝鲜出土铜器上错金骑士　用《七发》、《羽猎》、《长扬》诸赋形容。

汉彩绘车马人物镜上车马

汉骑马小铜人

匈奴族四轮马车骡车

黄釉陶小马群

斗鸡台两色釉炉顶马式

壁画中车马

霍去病墓前石马

汉玉马头

石砦山铜马及战骑

又半身玉马　系大马型，引《大宛列传》武帝时取马事，汉乐府《天马歌》等。

黑彩绘陶马

四川陶作残马鞍　此为目下仅见一个汉式马鞍。

木彩绘马

石刻……各式马车　辉县小鎏金马车上盖马帽，石砦山出鎏金盖马帽。

《绍兴古镜聚英》南方镜子所见约四十种车马

蜀砖刻诸车马　传司马相如不乘高车驷马不归来语。

邓县、景县及洛阳和张肃俗墓砖刻和陶俑车马

《洛神赋图》车马　本文及《七启》文中叙述。

敦煌画鹿王经、狩猎、佛传、五百强盗故事、习射战骑、作战战骑、纲运，由北朝（可能还早）到唐宋一系列车马。

《北齐校书图》马　《麦积山》壁画战骑，似《分舍利图》较早式样。

北朝陶作各种具装马　参《东昏侯纪》、《北史·茹茹传》等。

通沟壁画射猎骑士　用《白马篇》诗和《七启》记载。

展子虔《游春图》之人骑

传为董展《三顾图》之马

隋石阙战骑

各式黄陶马

三彩陶马　《唐会要》叙葬令。

八骏石刻

《分舍利图》四王子　不用马镫。

《照夜白》与《双骑图》　张说《开元马政记》、《六典》叙马政及驿店制度。

唐打马球骑士

《虢国夫人出行图》人马

蓝釉陶驴

仿韦偃《放牧图》马群

《神骏图》

咸阳底张湾壁画马夫　形象与传世李公麟《五马图》中之一相似，可证李实唐稿。

《卓歇图》马群

赵岩《游骑图》

热河出闹装鞍件

《十八拍图》甲骑

《三顾茅庐图》甲骑

《贡马图》

《高祖入关图》人骑

《望贤迎驾图》人骑

又宋人绘卷人骑　上海朵云轩印。

《大驾卤簿图》甲骑

《武经总要》马甲名称

《春游晚归图》

李公麟《百马图》　几种不同装备和驯马方法。

《中兴桢应图》骑乘

《文会图》马匹和马夫

《春宴图》马匹和马夫

《文会图》　明仇英仿宋，在蕴辉斋藏画中本李唐《十八学士图》而作。

《西岳降灵图》之人骑

宋人《杨妃上马图》　以为周文矩，不可信，实元明马式。

《上河图》及各种人骑及拉车骡、驴、马

诸骡纲图

《春游晚归》骑士及仆从　此为明人误题，不明制度致误。实一般县令身份人长途出行情形。《上河图》中也有一相类场面，仆从八到十二人，前后拥进，照仆从人数得知为县令类身份，并可互证宋制度。

《明妃出塞图》中番部人骑

番部图 宋金人绘南下而牧马

《便桥会盟图》中人骑

《免胄图》中甲骑

《明皇击球图》中甲骑 和《降灵图》或同出元明人笔，最早恐亦不会早于南宋牟益，因为女人脸形如牟益《擣练图》中妇女，骑上马面全身并无具装却于额鼻间加装饰，可知是作者已不明白马面当颅和甲骑关系以后所成。骑士交骑幞头如一线而硬挺，也不古不今。马形更无古意，球杖亦画错。不作歪匙而作皮刀，也是不明球杖以后人作。

《胡人射猎图》 人着貉袖，马障泥式圆而大，宋时制度。

《出圉图》 任月山 实唐宋旧稿，与传世李公麟《五马图》同出旧稿，但比《五马图》实早些，《五马图》近明人重□。

元人骑图

元甲骑

《元世祖射猎图》中人骑

任月山作《明皇见张果老图》之驴子

明《平播图》骑队

明王琼事迹骑从

明猎骑 《图会宗彝》木刻。

明木刻诸骑……

《大清实录图》之战骑

平回部、平大小金川、准噶尔、台湾、苗……等图清初诸战骑

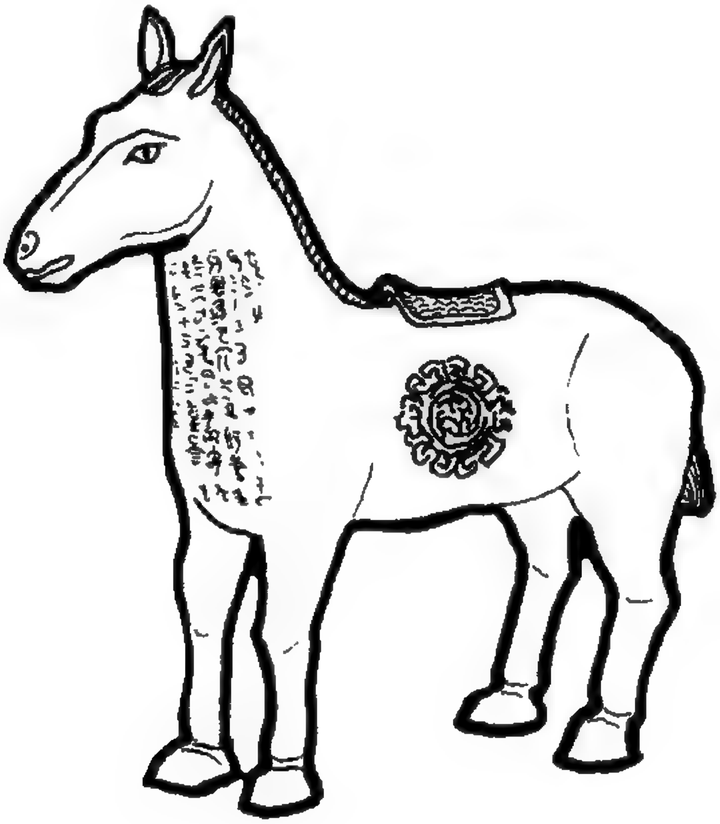
清初诸鞍鞯

本文写于20世纪60年代初，是作者向历史博物馆提交的选题计划之一。现据自存原稿编入。

马的艺术和装备图录

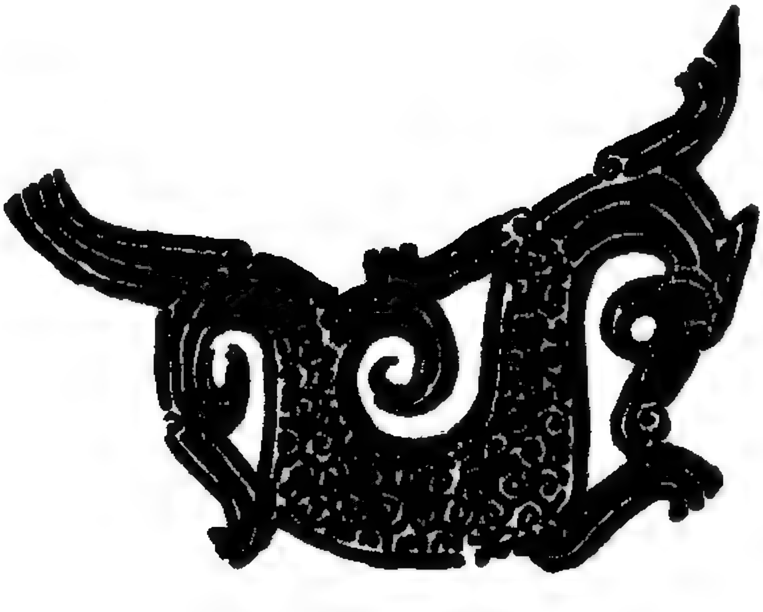
1 西周 盠尊
2 战国 青玉珑佩
3 战国 骑士刺虎形象
4 秦 陶马
5 西汉 秦汉间空心砖上模印马
6 西汉 霍去病墓前石刻马
7 西汉 金银错车器上所见射虎骑士
8 西汉 四川成都出土的大陶马
9 西汉 青玉马头
10 西汉 铜鼓边沿所刻滇人骑从
11 西汉 云南晋宁石砦山出土青铜骑士
12 西汉 陕西咸阳出土的玉马
13 汉 长陵出土彩绘陶战骑
14 汉 陶玩具马
15 汉 蒙古汉墓壁画骑从出行图中一部分
16 汉 汉武帝茂陵出土鎏金铜马
17 东汉 甘肃武威县雷台出土铜奔马
18 东汉 白玉马
19 东汉 河北望都石刻马和骑马人
20 东汉 四川新津出土石刻天马
21 东汉 陶马头
22 东汉 四川成都出土砖刻骑士
23 东汉 四川成都出土砖刻坐骑鼓吹
24 东汉末 东北辽阳棒台子发现壁画中骑士
25 西晋 河南洛阳出土汉式陶马
26 晋 河南白沙水库出土陶马
27 东晋 障泥如勺之马
28 东晋 顾恺之《洛神赋图》第二卷
29 北燕 冯素弗墓出土马镫
30 北魏 敦煌壁画257窟壁画三马
31 北魏 敦煌壁画狩猎图中猎手
32 北魏 敦煌壁画中马夫与马
33 北魏 敦煌壁画加马鞯的乘骑
34 北魏 敦煌壁画骑射图
35 北朝 骑马吹角俑
36 北朝 装备特别华美的坐骑
37 北朝 装备特别华美的坐骑
38 北朝 甲骑
39 北朝 石刻贵族行香图后所见装备华美一骏马
40 北朝 甲骑具装俑二种
41 西魏 敦煌壁画甲骑具装作战
42 西魏 敦煌壁画甲骑二种
43 西魏 敦煌壁画作战甲骑二种
44 北齐 张肃俗墓出土黄陶马
45 北朝后期 吉林集安高句丽古墓壁画狩猎图
46 北朝后期 吉林集安高句丽古墓壁画中猎骑
47 北朝后期 吉林集安高句丽古墓壁画之甲骑具装作战
48 南朝 河南邓县画像砖墓模印彩绘砖之马

49 南朝　河南邓县画像砖墓具装马模印砖
50 南朝　江苏丹阳出土线刻印砖甲骑
51 隋　武汉出土陶马俑
52 隋　敦煌壁画中骑马官吏
53 隋　敦煌壁画中作战甲骑
54 唐初　李寿墓西壁壁画出行图局部
55 唐初　懿德太子墓出土金银具装甲骑俑
56 唐初　吐鲁番壁画《八国王子分舍利图》骑士
57 唐　山西太原出土黄釉陶马
58 唐　彩绘步骑俑
59 唐　石刻昭陵六骏之青骓
60 唐　石刻昭陵六骏之拳毛騧
61 唐　石刻昭陵六骏之飒露紫
62 唐　敦煌130窟壁画习射图
63 唐　趹蹄马
64 唐　韩幹《牧马图》
65 唐　敦煌壁画群马
66 唐　《虢国夫人游春图》中贵族妇女乘骑
67 唐　《唐人游骑图》中骑马文人
68 唐　北宋李公麟摹唐韦偃《牧放图》局部
69 唐　银酒壶上的舞马
70 唐　敦煌老爷庙1号唐墓出土的马俑
71 唐　灰黄陶马俑
72 唐　彩绘塑舞马四种
73 唐　蓝釉陶骡、驴
74 唐　画彩马
75 唐　定陵陪葬墓出土的三彩马
76 唐　定陵陪葬墓出土的三彩马
77 唐　西安西郊鲜于庭诲墓出土的三彩陶马
78 唐　鲜于庭诲墓出土的一鬃三彩陶马
79 唐　定陵出土三彩马
80 唐　乾陵出土三彩马
81 唐　洛阳官林出土的两种三彩陶马
82 唐　西安上门中堡村出土的红鬃三彩陶马
83 晚唐　敦煌壁画《张议潮出行图》中骑从仪且及队舞
84 晚唐　敦煌壁画《张议潮出行图》中甲骑鼓吹部分
85 晚唐　敦煌壁画《张议潮出行图》之一部
86 晚唐　敦煌壁画《张议潮出行图》之一部
87 北宋　敦煌壁画《五台山图》之一部
88 北宋　李公麟《免胄图》中甲骑部分
89 宋　宋人绘《三顾茅庐图》局部
90 宋　明人摹宋《胡笳十八拍图》
91 宋　宋人绘《文姬归汉图》之一
92 宋　《百马图》局部
93 宋　李赞华《射猎图》
94 宋　宋人绘《射猎图》
95 宋　四川广汉出土的黄釉陶马
96 辽　库仑辽墓壁画中契丹人和乘骑
97 辽　程汲之戏绘《便桥会盟图》马技之一
98 辽　程汲之戏绘《便桥会盟图》马技之二
99 辽　程汲之戏绘《便桥会盟图》马技之三
100 元　赵孟頫《浴马图》局部
101 元　任仁发《二骏图》中肥瘠二马
102 元　蒙古族骑士
103 元　《元世祖出猎图》中的行猎贵族和骑从
104 元　玉马头刀柄
105 元　蒙古男女骑陶俑
106 元　陶马和釉陶骑士俑
107 元　《事林广记》中元人《马射总法》图
108 明　商喜绘明《宣宗行乐图》
109 明　《神骏图》
110 明　山西芮城永乐宫壁画中乘骑
111 明　板画射猎图
112 明　马甲
113 明　容与堂刻水浒图中之连环马



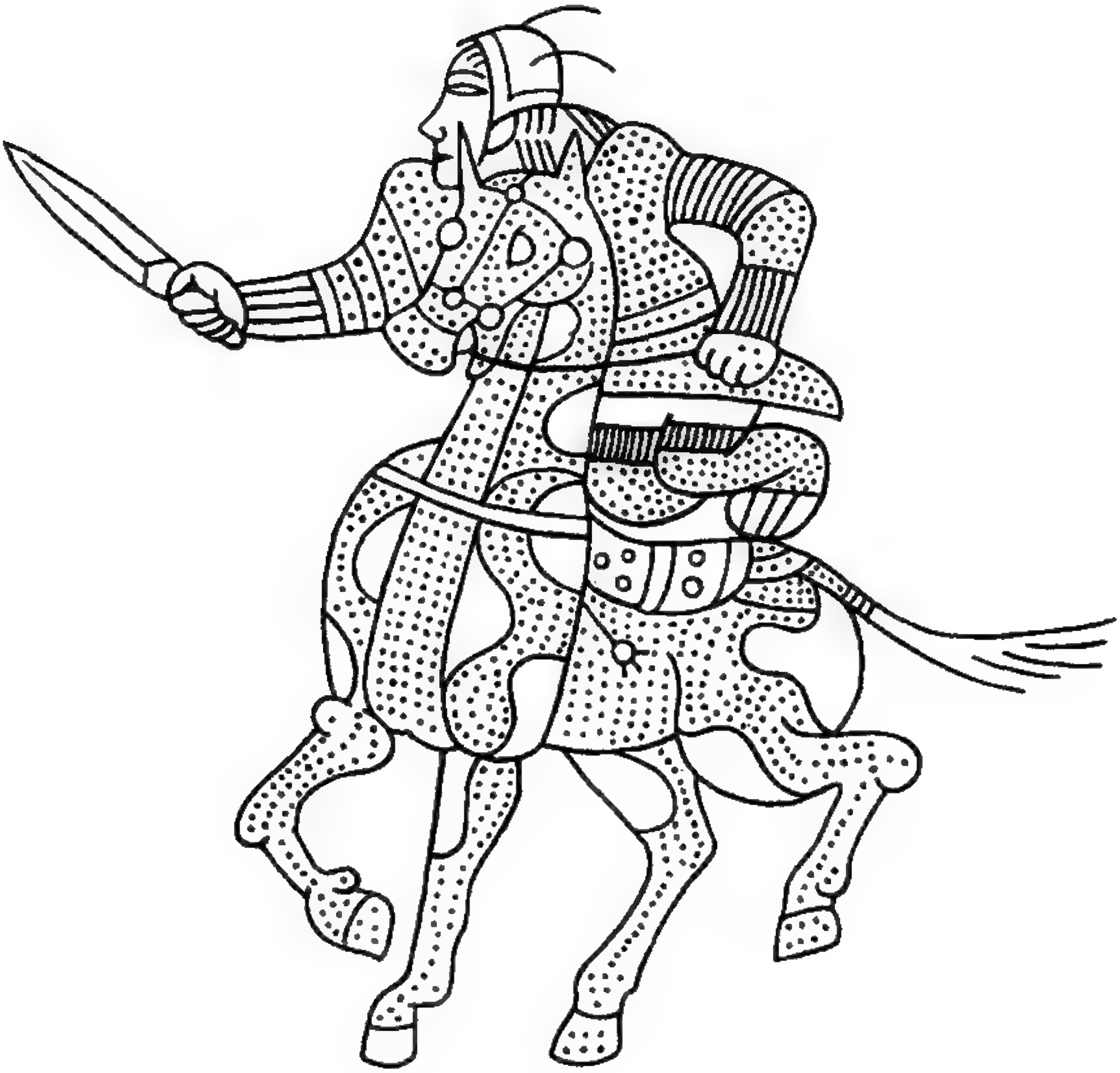
1 西周 盠尊

高32公分，长33公分。
1955年陕西郿县李村出土。



2 战国 青玉珑佩

古称八尺马为龙。

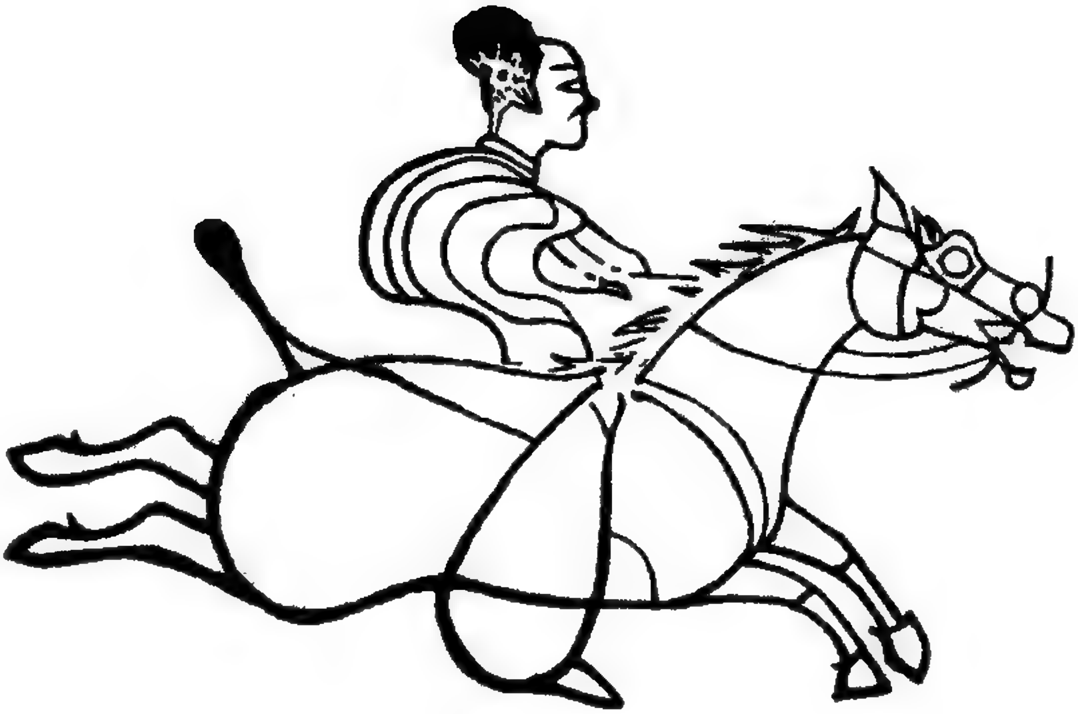


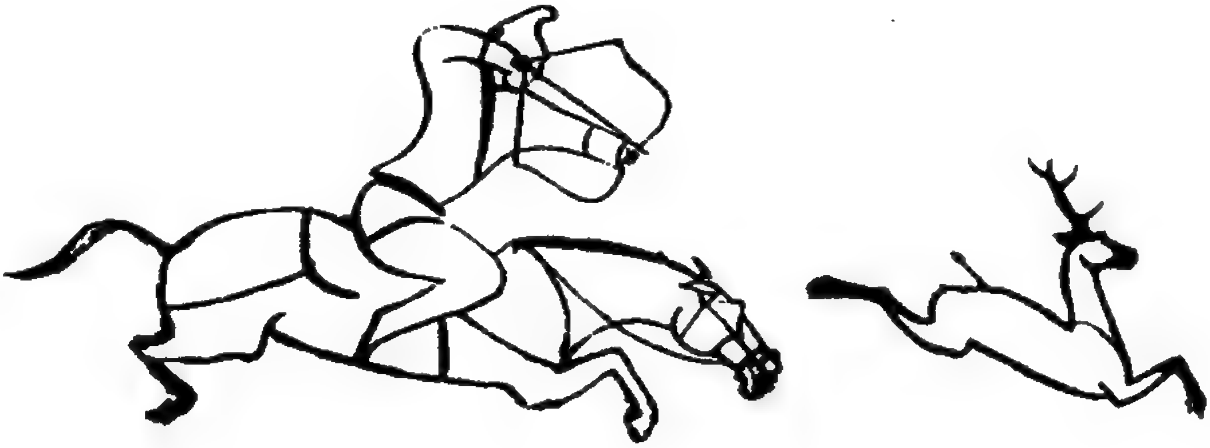
3 战国　骑士刺虎形象

战国(或西汉初)金银错镜子上骑士刺虎部分，原载于《金村古墓聚英》。惟从镜上全部图案分析，另一端作一熊，有可能还是西汉初年。

4 秦 陶马

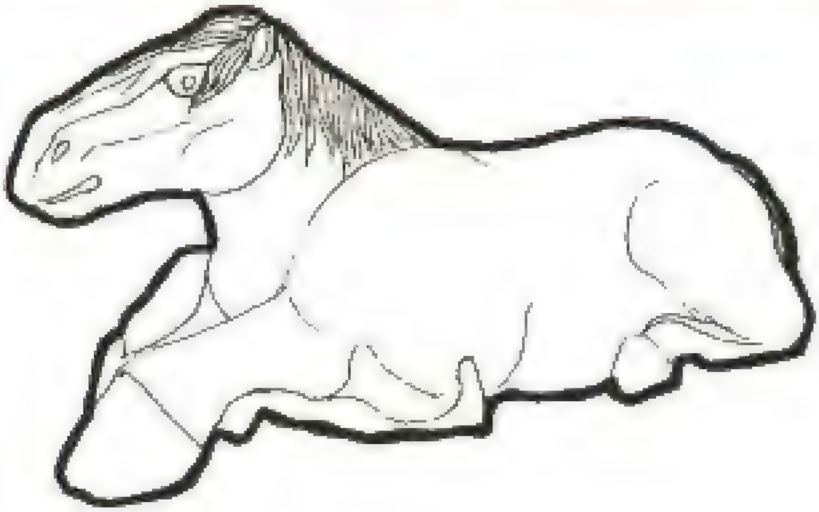
陕西临潼秦始皇陵出土彩绘陶马，如真马大小，腹前有孔洞。





5 西汉　秦汉间空心砖上模印马

（上）骑士。（下）狩猎骑士。



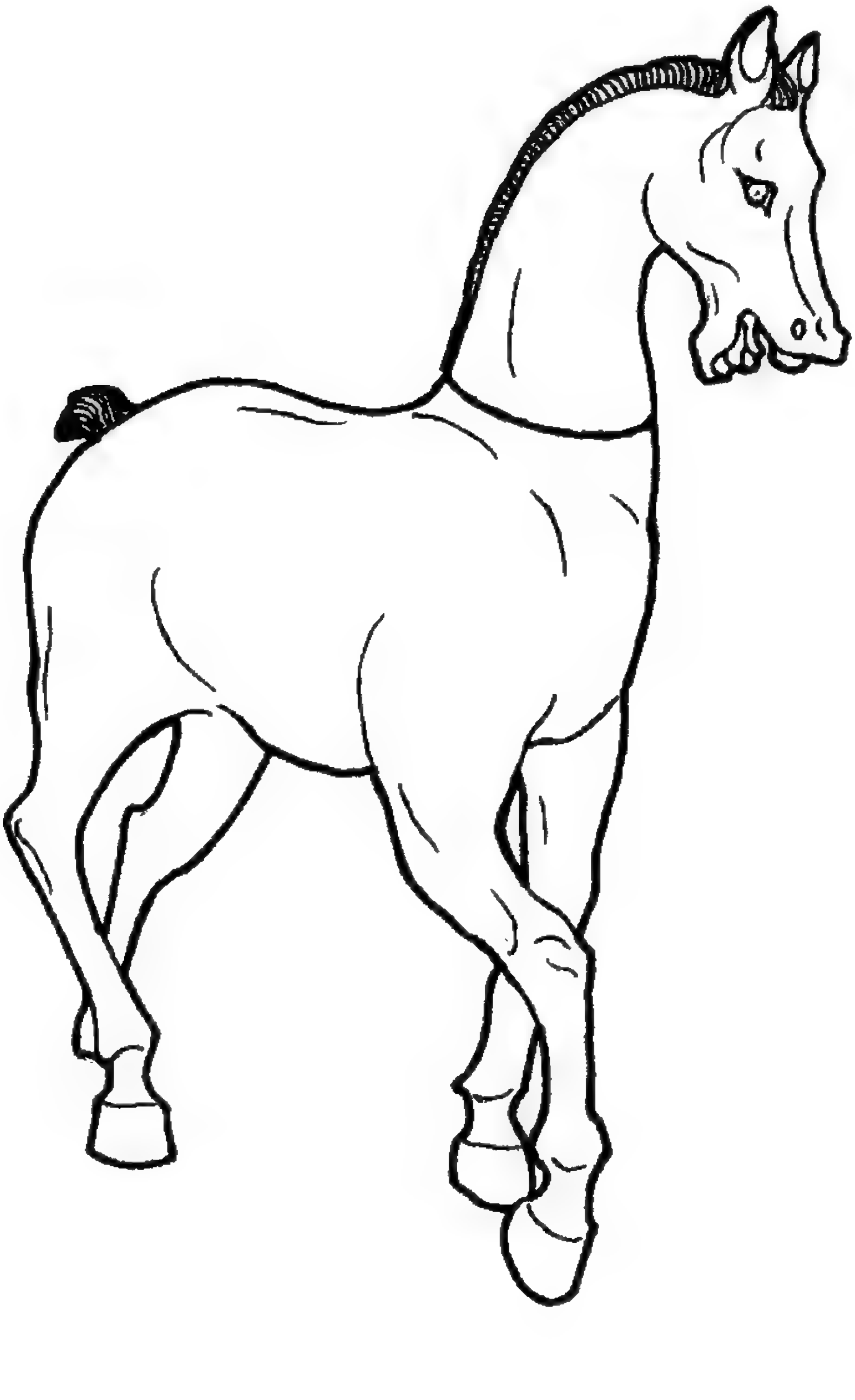
6 西汉　霍去病墓前石刻马

（上）之一，马踏匈奴。（下）之二

造形雄伟，在西汉石刻中别具一格，后少来者，或出匈奴艺术家之手。

7 西汉　金银错车器上所见射虎骑士

着虎纹衣裤，转身射一向之猛扑的虎，鞍具中之“障泥”方而下垂较长，是汉代习见式样。



8 西汉 四川成都出土的大陶马

9 西汉　青玉马头

天马式，和陶俑相近，分段作成。

10 西汉　铜鼓边沿所刻滇人骑从

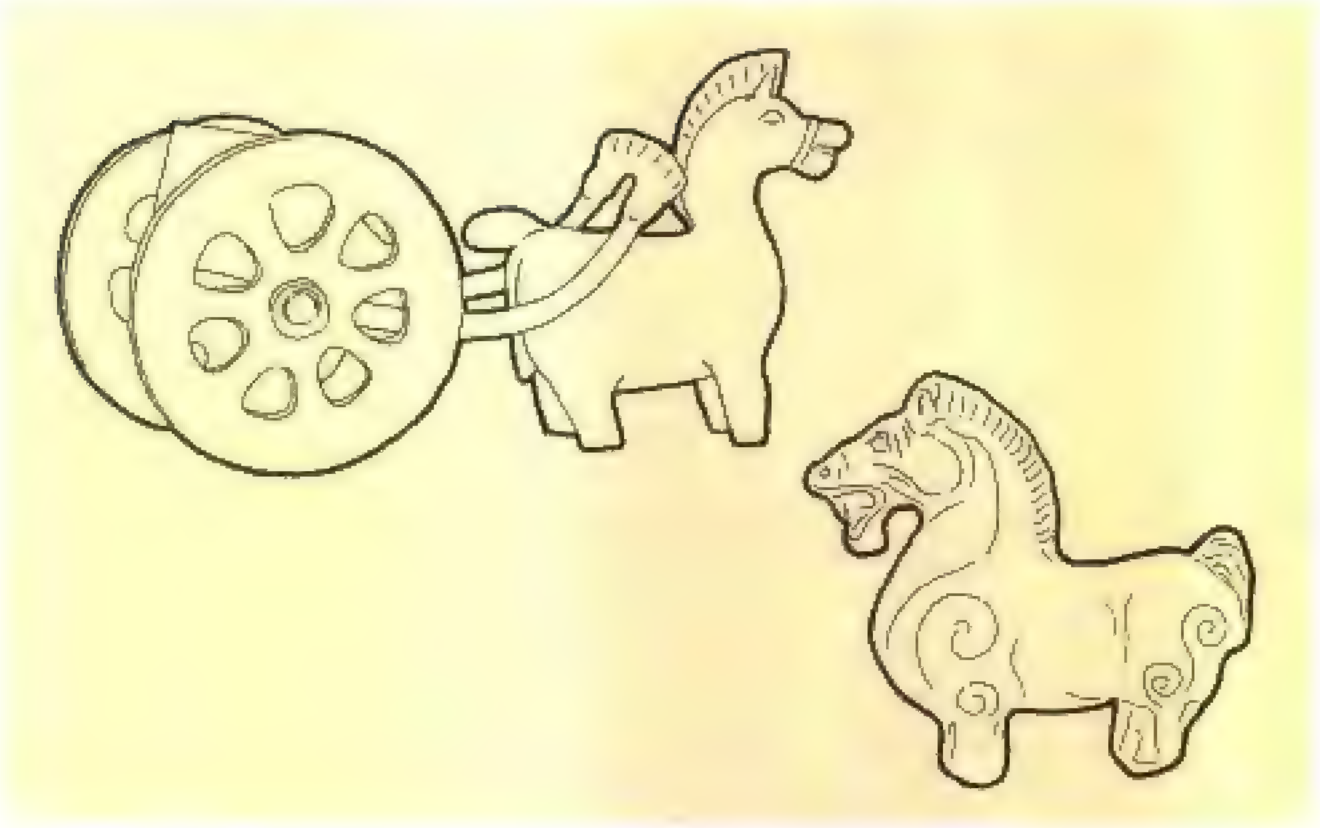
11 西汉　云南晋宁石砦山出土青铜骑士

云南昆明晋宁近年新出土开始用皮条作“马踏镫”青铜骑士。另有一鎏金的站立于一个贮贝器物上，马踏镫更具体。用鞯而不用鞍，自成一格。

马踏镫的应用，起源极早，也是中国劳动人民的发明，对世界有一定贡献的。过去因史传提及主持淝水之战的谢玄，有玉贴镫记载，英研究中国科学史技术发明史的李约瑟教授，即以为起于晋代。近年北燕冯素弗墓出土物，也发现了一双木心裹皮的马踏镫出土，报告中也以为是中国最早的马踏镫。事实上近年云南昆明石砦山出土铜骑士中，即显明有几个骑士均脚踏皮带式马踏镫，时间在西汉末王莽当政时。又楚式镜子有一个骑士刺虎，用金银嵌镶的，也有个带穗皮圈作成式，垂在障泥边，也可能是最早出现的马踏镫，时间且在战国末期，比国内外学人所说实还可早六百年。不出现于西北而应用于西南山地，也十分自然，因游牧族在草原中生活，至今还可不用鞍镫，而山地则出于需要，使用踏镫翻山越岭，可以省力不少，并且也比较安全。实物少见，则由于用的材料不易经久。

12 西汉 陕西咸阳出土的玉马

13 汉　长陵出土彩绘陶战骑



14 汉 陶玩具马

（上）玩具车马。（下）彩陶玩具马。

15 汉 蒙古汉墓壁画骑从出行图中一部分

16 汉 汉武帝茂陵出土鎏金铜马

17 东汉　甘肃武威县雷台出土铜奔马

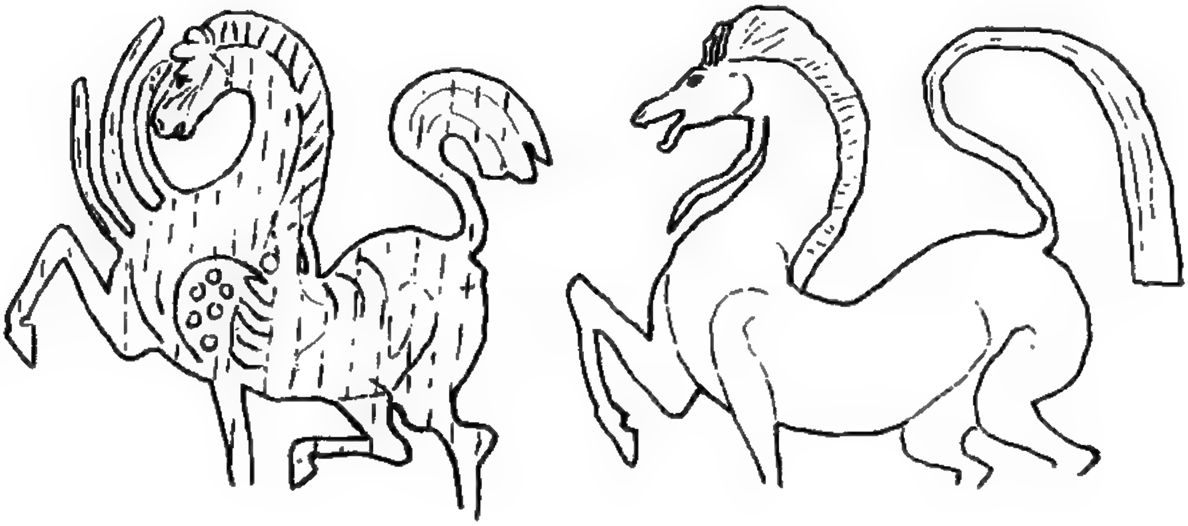
长45　宽10.1　高34.5　公分。

一、这是我国西北甘肃省近年东汉古坟中出土青铜器车马群中，工艺水平成就特别高的一个有代表性的奔马。造形活泼生动，是汉代工人艺术家对于塑造生物艺术的共同特征。对于马的塑造，立体、浮雕及平面彩绘，都达到艺术上较高水平。这个奔马只一足踏在一只飞燕背上，设计构图，更见匠心独运，深具巧思。在世界西欧各国展出，都得到好评，引起万千观众注意，不是偶然。

二、这一批青铜车马器的出土，内中还包括了许多不同车式，其中一种曲辕车，两辕微曲，辕上还有一些残枝余梗痕迹，近于临时作成，但又非偶然，因同式车辕，既曾反映在近年沂南汉墓石刻上，又反映在河北后汉熹平五年壁画车马群中，可证是一种真实式样，或一般制度，可补文献所不足。

18 东汉　白玉马
中国历史博物馆藏。

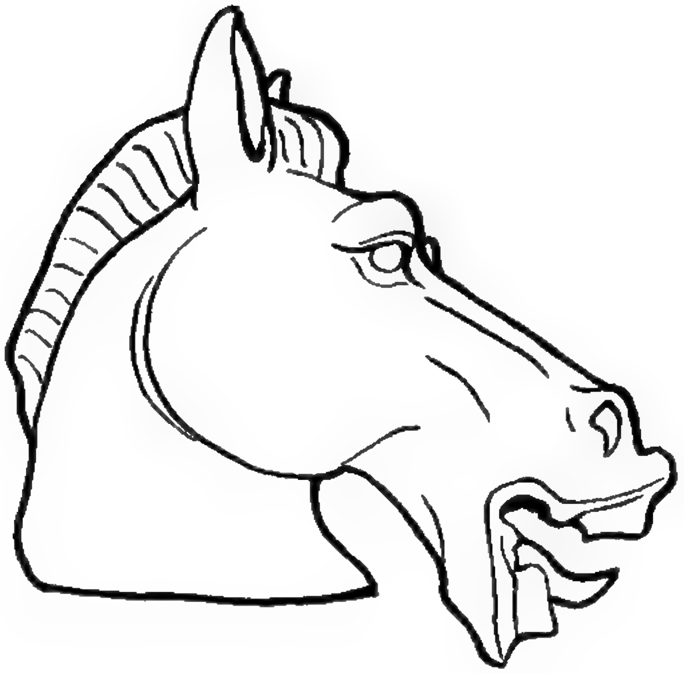
19 东汉　河北望都石刻马和骑马人



20 东汉 四川新津出土石刻天马

（左） 高57公分。

（右） 高48.5公分。

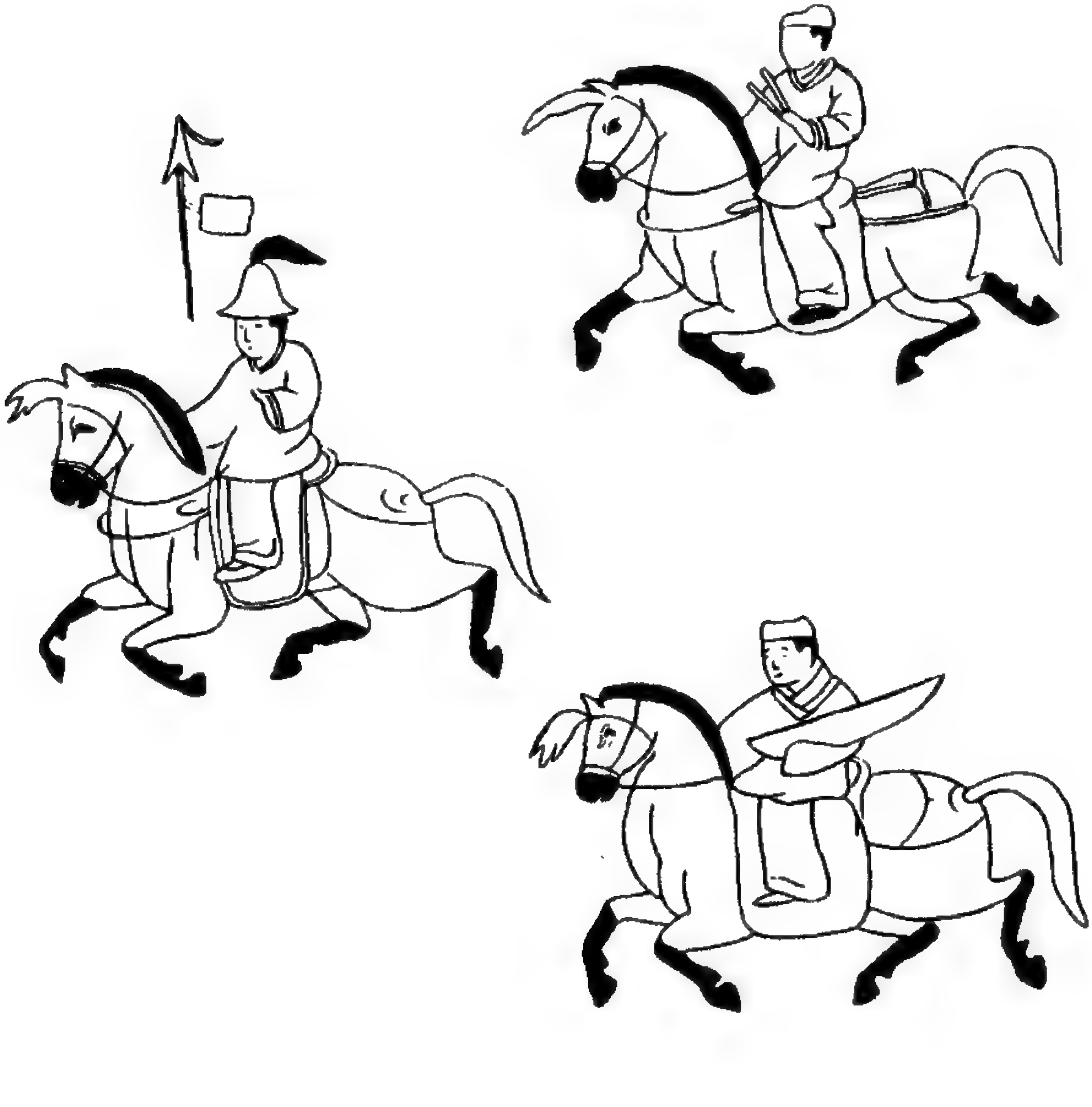


21 东汉 陶马头

高28.6公分，四川彭山出土。

22 东汉　四川成都出土砖刻骑士

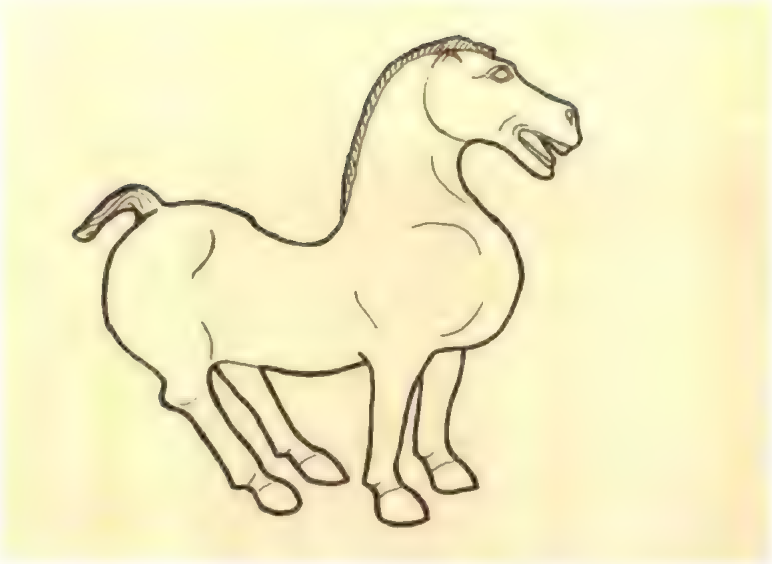
23 东汉　四川成都出土砖刻学骑鼓吹



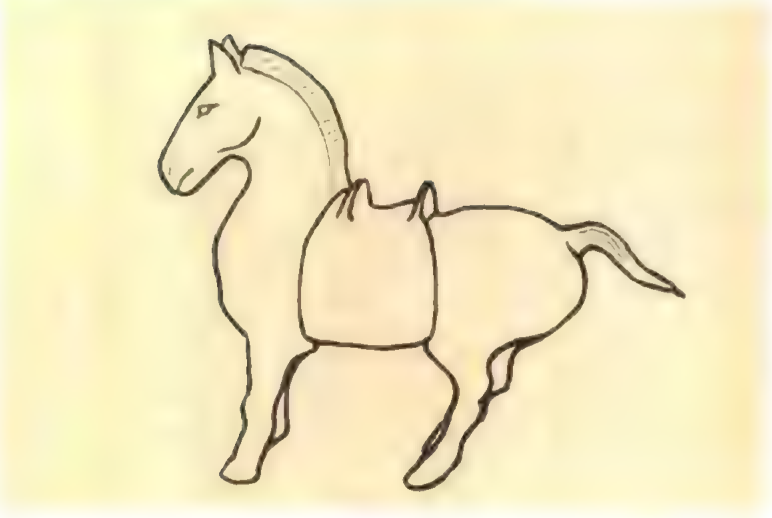
24 东汉末　东北辽阳棒台子发现壁画中骑士

左似为执幡信前驱骑卒之一。头上所戴笠子式红缨帽，汉代吏卒实少见。这种笠子帽千年以后元明时才常用。唐代是个过渡期，开元天宝以前，妇女出门已多骑马，因此用“帷帽”代“羃䍦”于帽沿四周(或两侧，或只后面围半圈，以全部下垂丝网为合制度)，能看外面一切，本人面却起遮蔽作用。出土妇女骑马俑及画迹中均常见。以传世《明皇幸蜀图》这种女骑最多。其实这个名画只是一般《蜀道图》，因为崇山峻岭中虽人骑杂沓，内中却不见兵士和代表六军番号的旗仗．故宫题为宋人笔，其实倒是唐，人骑备特征，且明确为盛唐。

又郭若虚《图画见闻志》曾提及，传世阎立本作《明妃出塞图》，即有人认为不明汉代衣冠制度，所以画中明妃却戴了顶帷帽。对于汉代妇女穿戴为无知，才以耳代目，互矜博闻多识。这种笠子帽出现于汉代壁画上，则四周垂丝网的帷帽出现于唐代，也大有可能。这倒不是阎立本的无知，只是批评家太少常识，见闻不广，所以不误反以为误。对于人物故事画只谈其重要并不能解决问题，还得学，才能懂。

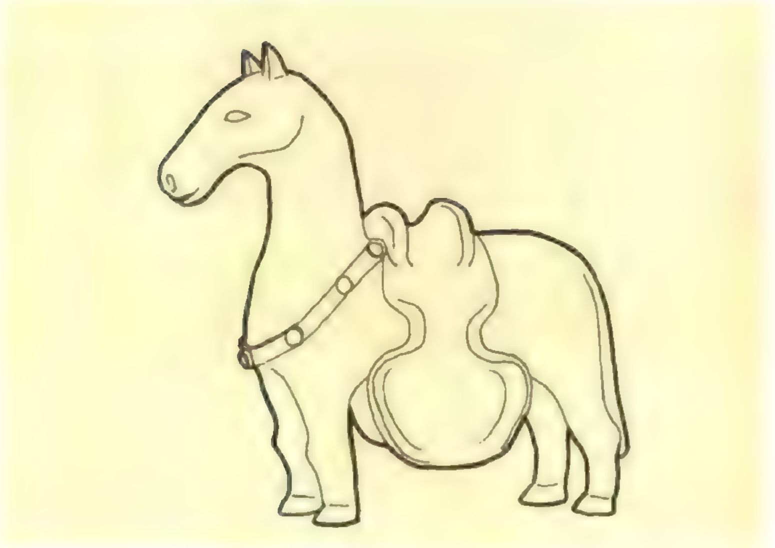


25 西晋　河南洛阳出土汉式陶马



26 晋　河南白沙水库出土陶马

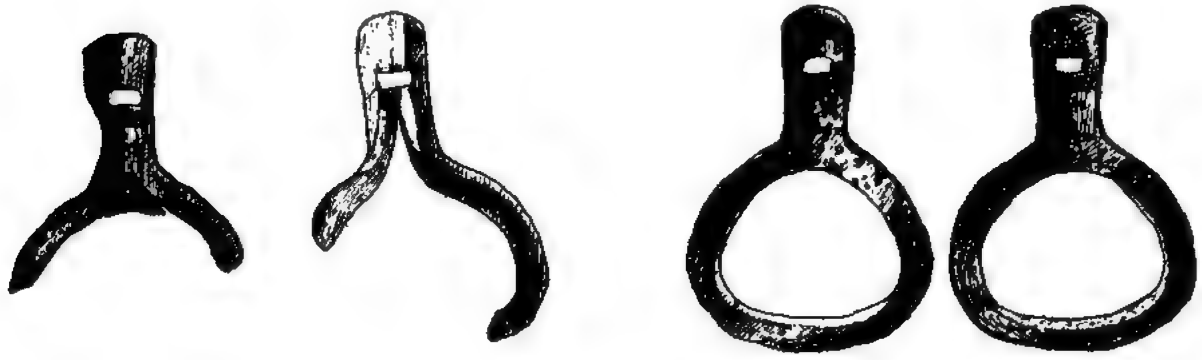
高28.7公分。特征障泥作硬式，两端上翻，如皮革加工压成。尾部犹保留一点汉式马装备的残余痕迹，即仍如马鞭式，大处加缚紧而成杆状，末后才散开。到南北朝，马尾即全部解放，不加约束，成“自由式”了。



27 东晋　障泥如勺之马

障泥如勺而两端上翻，或皮革加硬化而成，前后少见。

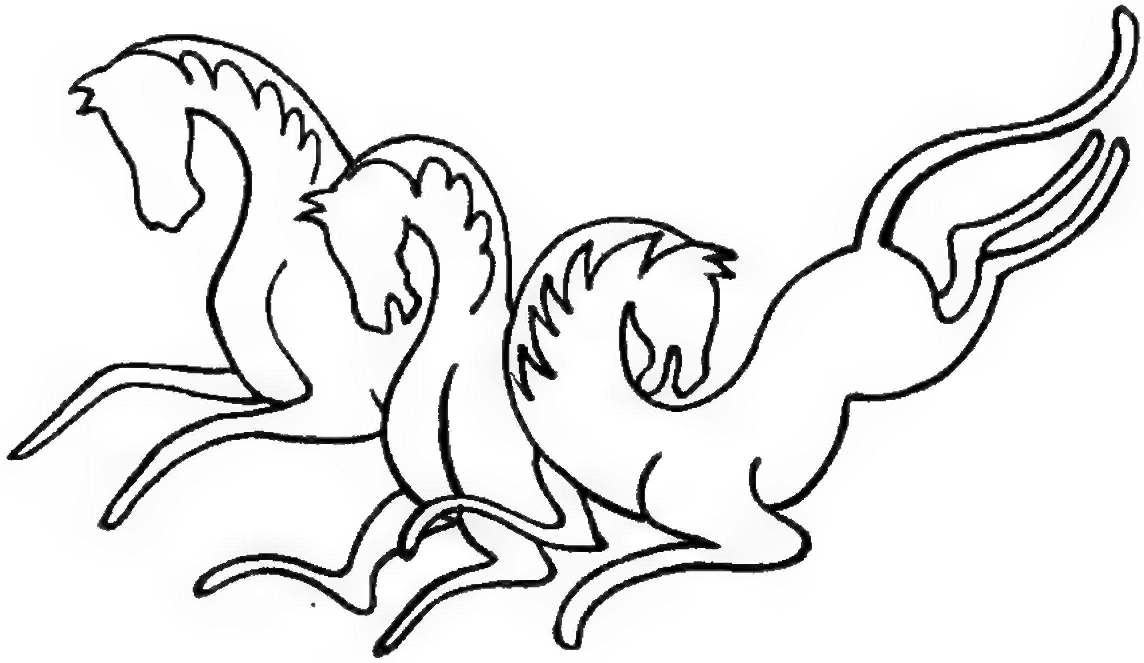
28 东晋 顾恺之《洛神赋图》第二卷



29 北燕 冯素弗墓出土马镫

（左） 原件残木心。（右） 复原件。

镫体为桑木，镫的外面包鎏金铜片。和史志称谢玄的玉贴镫相近。报告中以为是最早出现之实物或图像，事实上谢玄既有玉贴镫之说，可知使用已久。从形象说，这是目前所知第四式。一战国刺虎镜子所见，二石砦山骑士所见，三东汉石刻所见。



30 北魏 敦煌257窟壁画三马

31 北魏　敦煌壁画狩猎图中猎手

莫高窟249窟窟顶北坡狩猎图中的猎手形象。（李之檀摹绘）

32 北魏　敦煌壁画中马夫与马

莫高窟290窟中心柱背后马夫与马。（李之檀摹绘）

33 北魏　敦煌壁画加马鞯的乘骑

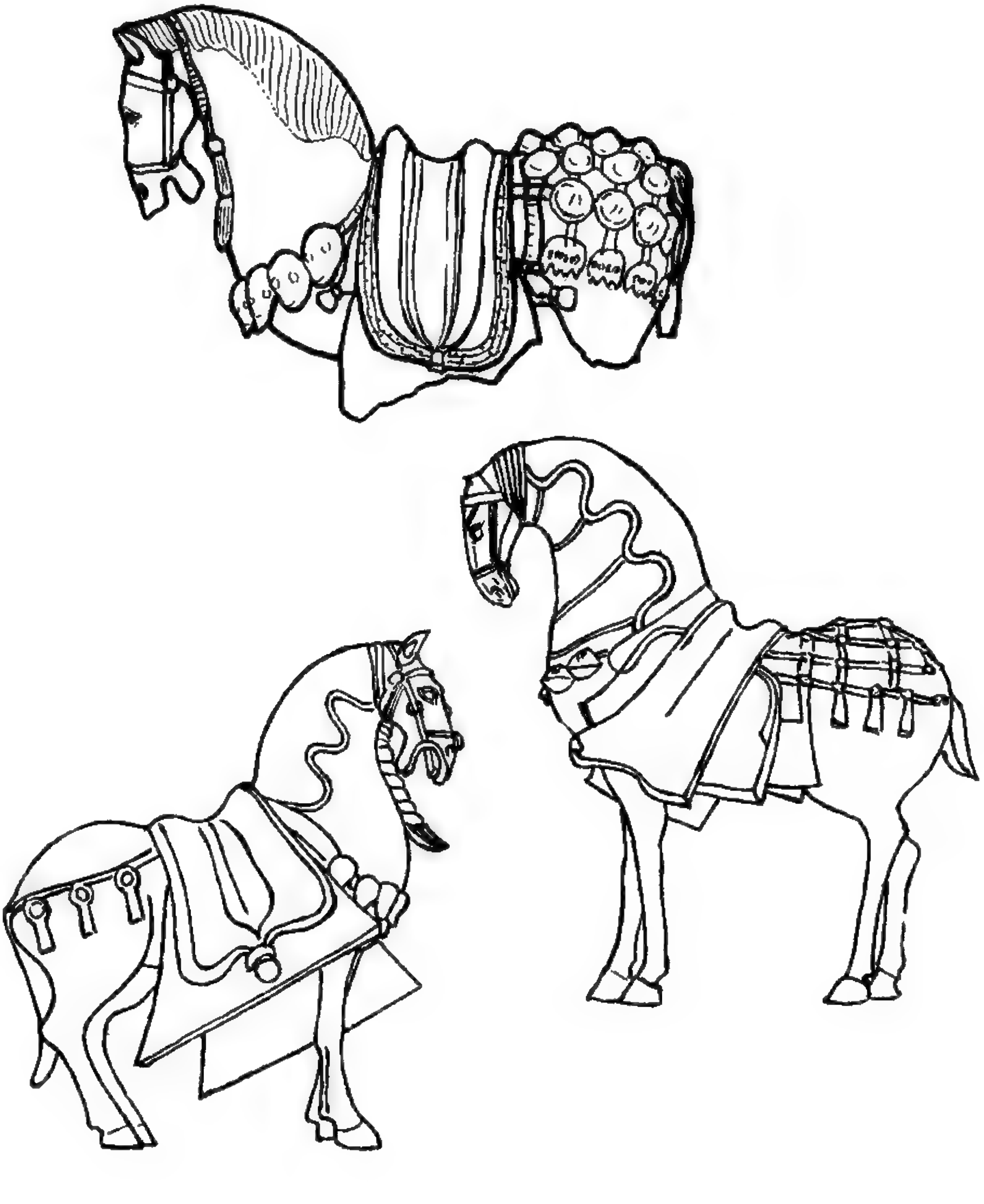
莫高窟288窟东壁壁画马夫与马。（李之檀摹绘）

34 北魏　敦煌壁画的射猎

35 北朝 骑马吹角俑

（上） [illegible]

（下） 西安草厂坡出土，[illegible]

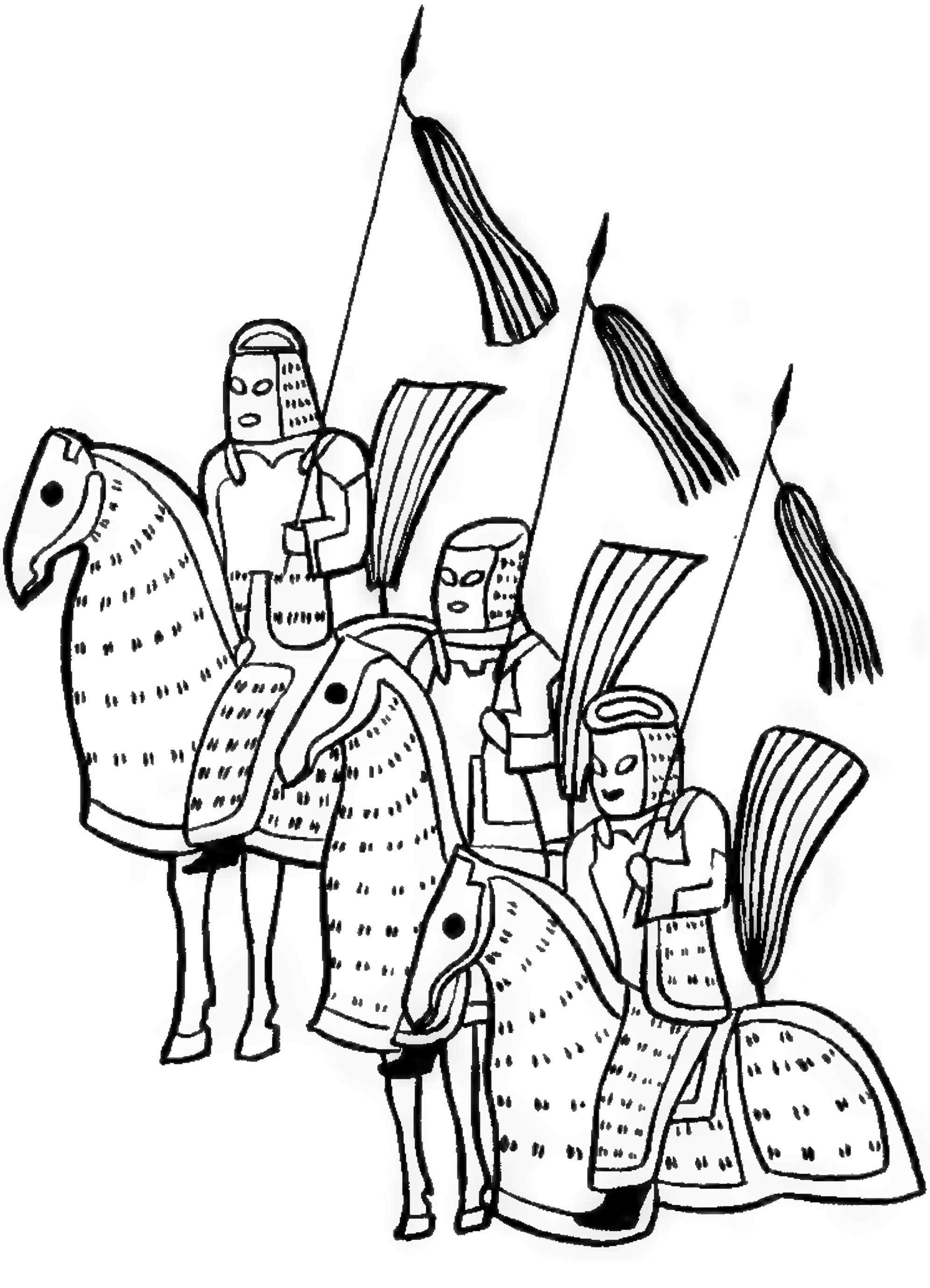


36 北朝 装备特别华美的坐骑

(上)河北景县封氏墓陶马。 (中、下)陶明器。

37 北朝　装备特别华美的坐骑

北朝装备马，重要，河南洛阳出土，被盗去美国。



38 北朝 甲骑

背后耸起部分，即《南史・齐纪上・高帝》中提到的“折竹为寄生”的“寄生”，系由羽葆衍进而成的装饰物.

39 北朝　石刻贵族行香图后所见装备华美一骏马

或许不是一般乘骑，属于"诞马"性质，作踊跃姿式在前行走，唐代舞马即由之而出。

40 北朝　甲骑具装俑二种

下为西安草厂坡村出土，比较具体

41 西魏　敦煌壁画甲骑具装作战

莫高窟285窟南壁，得眼林故事（五百强盗成佛故事）局部。（董希文摹绘）

战骑装甲，最早见于王莽时，用丝绸画虎文，只起装点作用。曹植文才见有上交马铠表。晋南北朝始大用，通称“甲骑具装”，有用皮条编排的，有用铁煅成鱼鳞片或柳叶条子式的，也有用厚绵衲成的。到唐代，太宗时为战胜王世充窦建德，奏凯阅兵，就说及金甲万骑，耀日争辉。到宋代，陶穀为识旧制，定赵匡胤大仪仗队，觉得实物过重而具威胁性，改用绸子画成。宋金作战还使用真马甲，用作侦察活动，号铁浮图。元代才不再用。宋人编《武经总要》，把它拆散刻成图，分别记下名称，但如何装备到马身上，反而无图可证。从出土砖刻、陶俑、庙宇壁画、传世画迹可得一种比较近真印象材料，计有：

一、湖南出西晋陶骑（只前胸一方片起保护作用）。

二、邓县南朝画像砖上甲骑，又丹阳近出南朝墓砖甲骑。

三、北朝封氏墓出土灰陶甲骑俑，又洛阳、大同出甲骑俑。

四、敦煌、麦积山宗教故事画中所见作战甲骑。

五、懿德太子墓金银具装甲骑俑。

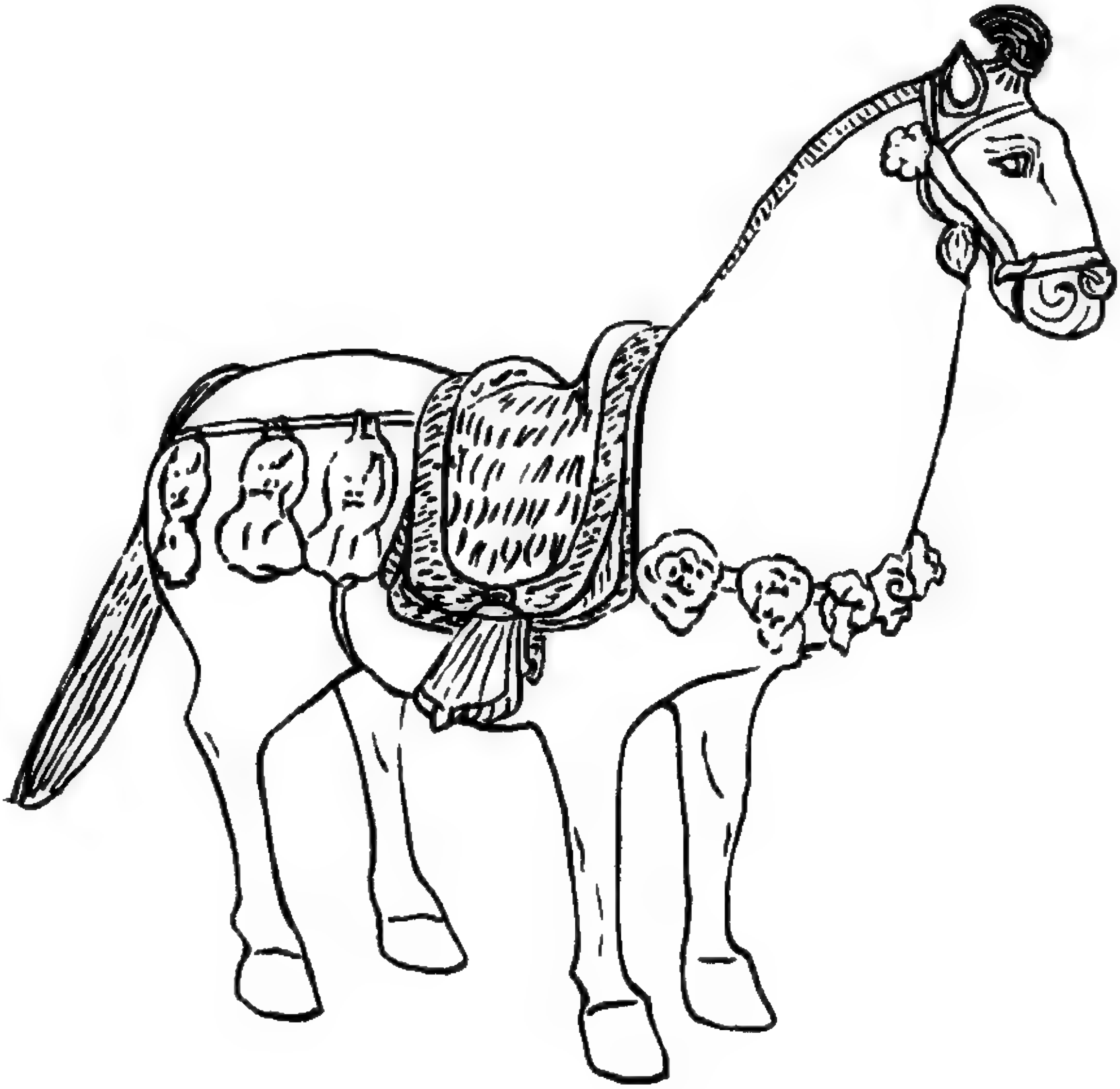
宋人画迹中则有《免胄图》、《聘金图》、《三顾茅庐图》、《中兴桢应图》、《文姬归汉图》及《胡笳十八拍图》等等。又有元人曾巽初纂进的《大驾卤簿图》中道段残卷，共有四千八百人众（原本宋代最多时为二万八千人，还多过五倍，内中即有一部分作甲骑具装）。本画在历史博物馆，经乾隆时重装裱，残毁部分还保留原样，大有可能还是宋代旧图一部分。因为内中有一部分扛抬一个月牙栲栳圈交椅，名叫“驾头”，原来是赵匡胤黄袍加身那个使座。又有二长人，即宋《大驾卤簿图》中之“镇殿将军”，上朝时，是照例得站在殿前高处，专门监督站立在殿下待朝队伍，有交头接耳违礼犯禁，则加以纠正，也就是古官制中的“纠仪”。所以估计曾巽初所进是宋代旧图。

42 西魏 敦煌壁画甲骑二种

莫高窟285窟五百强盗成佛故事壁画中之官军，戴兜鍪，著裲裆铠，骑具装马。（李之檀摹绘）

43 西魏 敦煌壁画作战甲骑二种

莫高窟285窟南壁得眼林故事壁画中之官军骑兵，戴兜鍪，骑具装马。（李之檀摹绘）



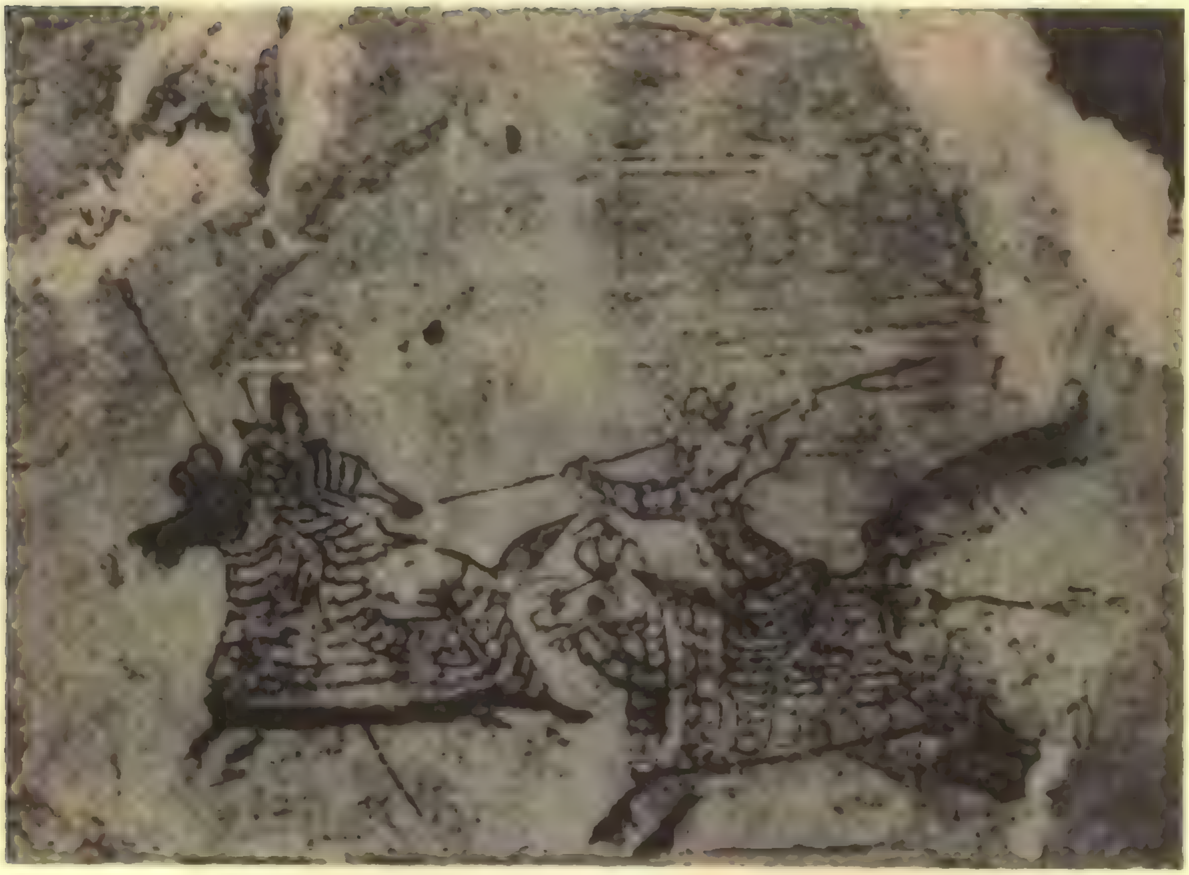
44 北齐　张肃俗墓出土黄陶马

额上还加了个木制“义髦”装饰，和三门峡出土虢墓发掘物形制相同。不同处图中义髦近于将马额缨从木制多孔筒中穿过，三门峡义髻是另加朱缨而成。

45 北朝后期 吉林集安高句丽古墓壁画狩猎图

这实本于西汉以来《长扬》、《羽猎》等赋及曹植诗意而成。在西汉金银错器物上，则除反映现实享乐的狩猎图，还有浪漫思想的《列仙传》和《封禅书》影响，因此在虎豹禽鸟骇跃腾骧中，还有仙人卫叔卿驾双白鹿坐云车芝盖上升云中，有不少羽人追随其间景象。《华佗传》上提到的五禽之戏熊经鸟伸，本墓中的壁画已把二事分开，神仙则乘龙骑鹤，升入云中，驰逐而行。人事又再分为二，一宴客歌舞，一山林狩猎。受西汉以来影响是间接的，更直接些可说是曹植《白马篇》、《薤露篇》、《箜篌引》等影响。原诗即多称为“挽歌”，当时难得其解，只以为劝人及时行乐而已。现在看来，三国时，就已有这种壁画可能产生，宴客场面与《箜篌引》中叙述简直完全相同。

46 北朝后期　吉林集安高句丽古墓壁画中猎图

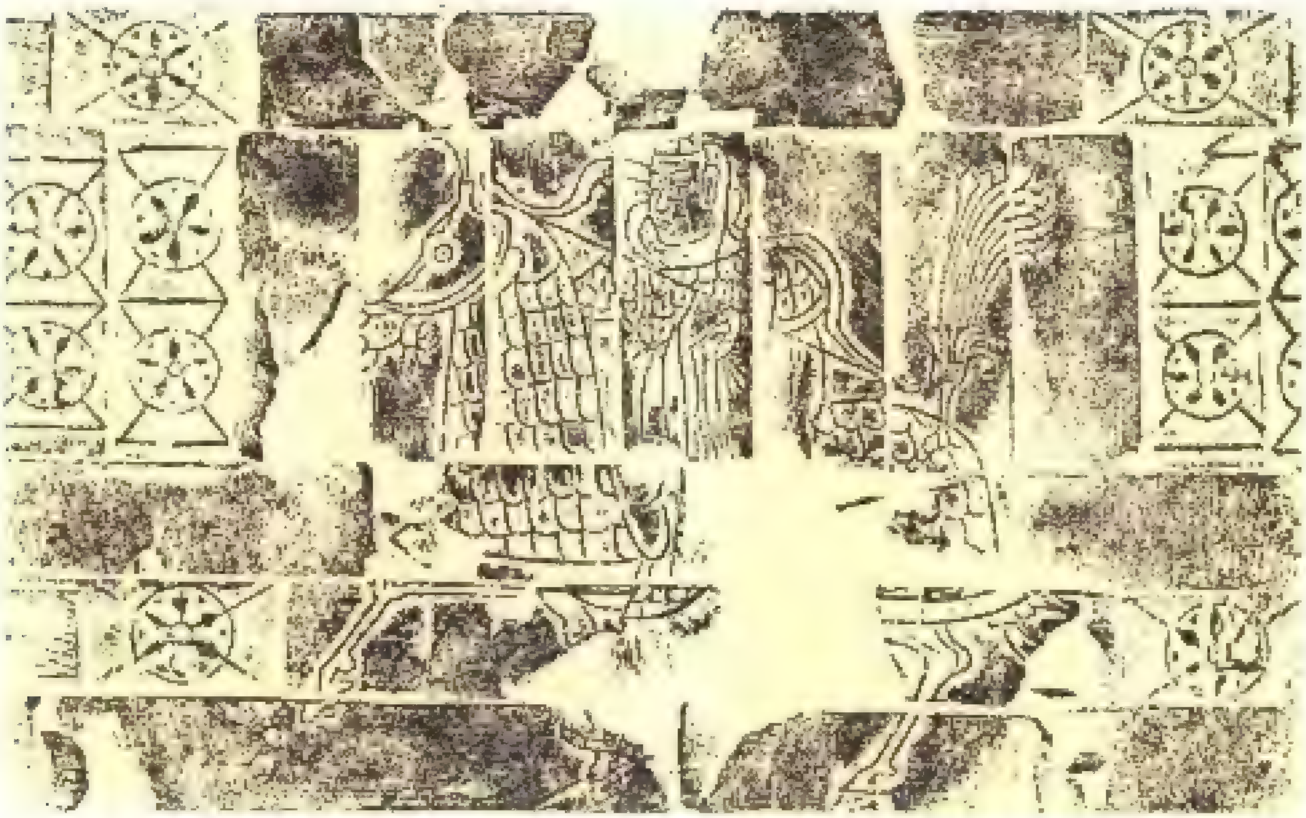


47 北朝后期　吉林集安高句丽古墓壁画之甲骑具装作战

48 南朝　河南邓县画像砖墓楼印彩绘砖之马

下图也是乘骑。下名护[illegible]，上名障泥，多用锦绣作成，平时押作，用时才展开。

49 南朝　河南邓县画像砖墓具装马模印砖



50 南朝　江苏丹阳出土线刻印砖甲骑

甲骑南方出土少，虽残缺，有比邓县甲骑明确处，很值得注意，是罕见品。

51 隋 武汉出土陶马俑

由北齐到隋有马镫

52 隋 敦煌壁画中骑马官吏

莫高窟296窟南壁得眼林故事壁画。（李之檀摹绘）

53 隋　敦煌壁画中作战甲骑

莫高窟296窟南壁得眼林故事壁画中两组官军骑兵。（李之檀摹绘）

54 唐初　李寿墓西壁壁画出行图局部

李寿墓壁画十分重要，壁画的出土，对我们提出不少有益的启发：

一、据此画得知马匹五鞘孔缘带鞍具制度还未成熟，因此障泥也还是方式，沿袭南北朝旧制，惟已较短。

二、马口边的镳形还作 ⺄ 样，保留东汉制度。马匹形象也还未见出唐式马特征。

三、与《洛神赋图》马可以比较，有相通处，则可明确图成于隋。

四、骑士漆纱幞头也还在过渡期，上耸部分不定型，下垂二翅稍长。

五、圆领未定型，下不见膝襕。

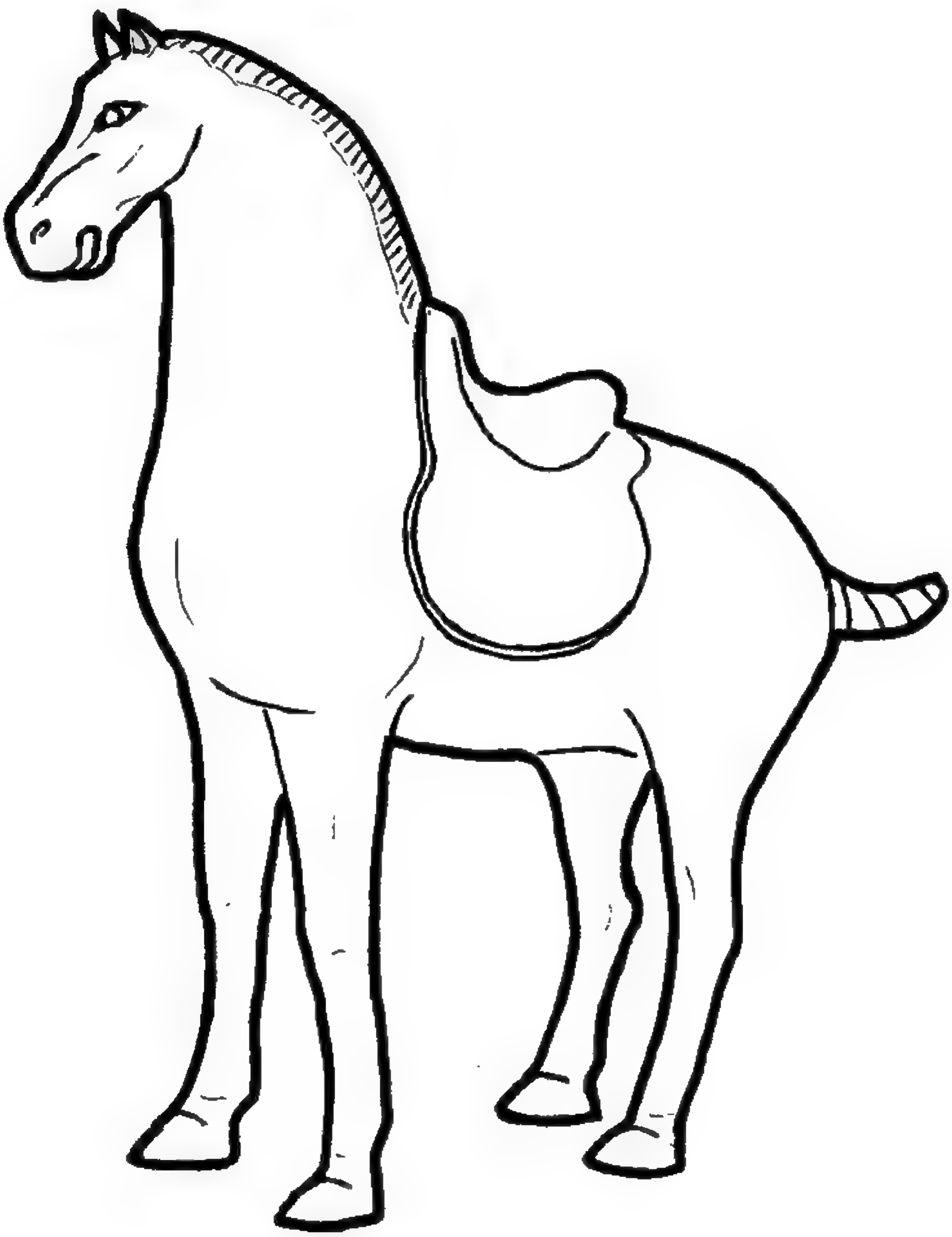
六、可证《步辇图》非伪。石刻乐舞衣著一切还用隋制变化不多，借此为《步辇图》间接提出可能实本于唐画家之手，却不一定即阎氏弟兄。

55 唐初　懿德太子墓出土金银具装甲骑俑

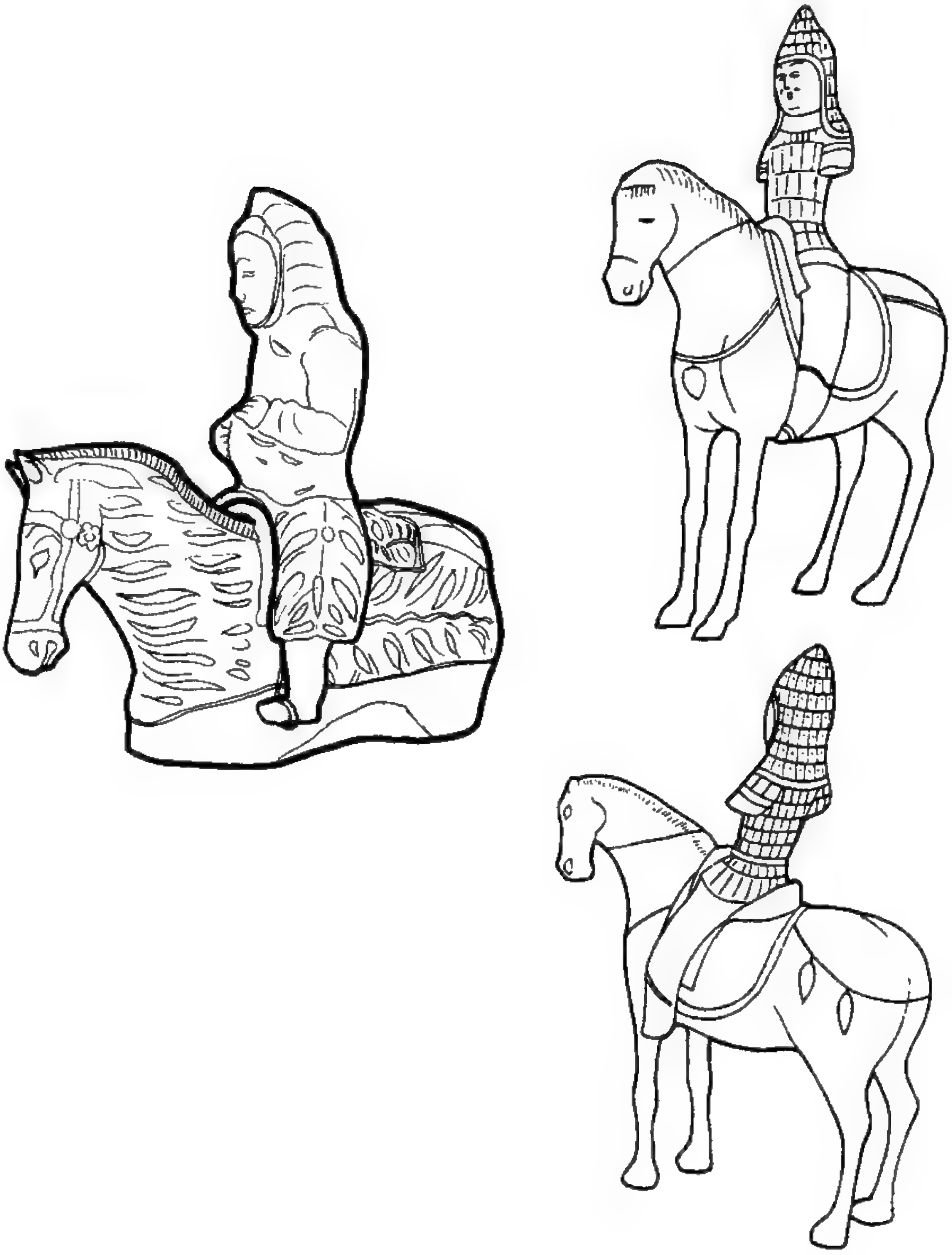
战马装甲从三国开始，晋南北朝已大量使用，直到宋代，还有“铁浮图”称呼，元蒙年代才放弃不用。《唐六典》载甲制十三种，内中有马甲一种，历史且称消灭王世充后，阅军时有金甲万骑列队，耀日争光。又奏“大定壹戎衣”乐舞时，用银甲骑士一百四十人，但在画图中却少有反映。只有传为李公麟作的郭子仪单骑见回纥图，有甲骑发现，有可能也是临摹旧稿而成。直到最近，懿德太子墓中发现唐代甲骑俑，才知道原来真是金银甲骑具装，马冠无金鍐六羽，只有当颅。

56 唐初 吐鲁番壁画《八国王子分舍利图》骑士

高昌赫色勒摩耶洞壁画局部。



57 唐　山西太原出土黄釉陶马



58 唐 彩绘步骑俑

(左)咸阳底张湾出土。 (右)喀喇和卓出土。

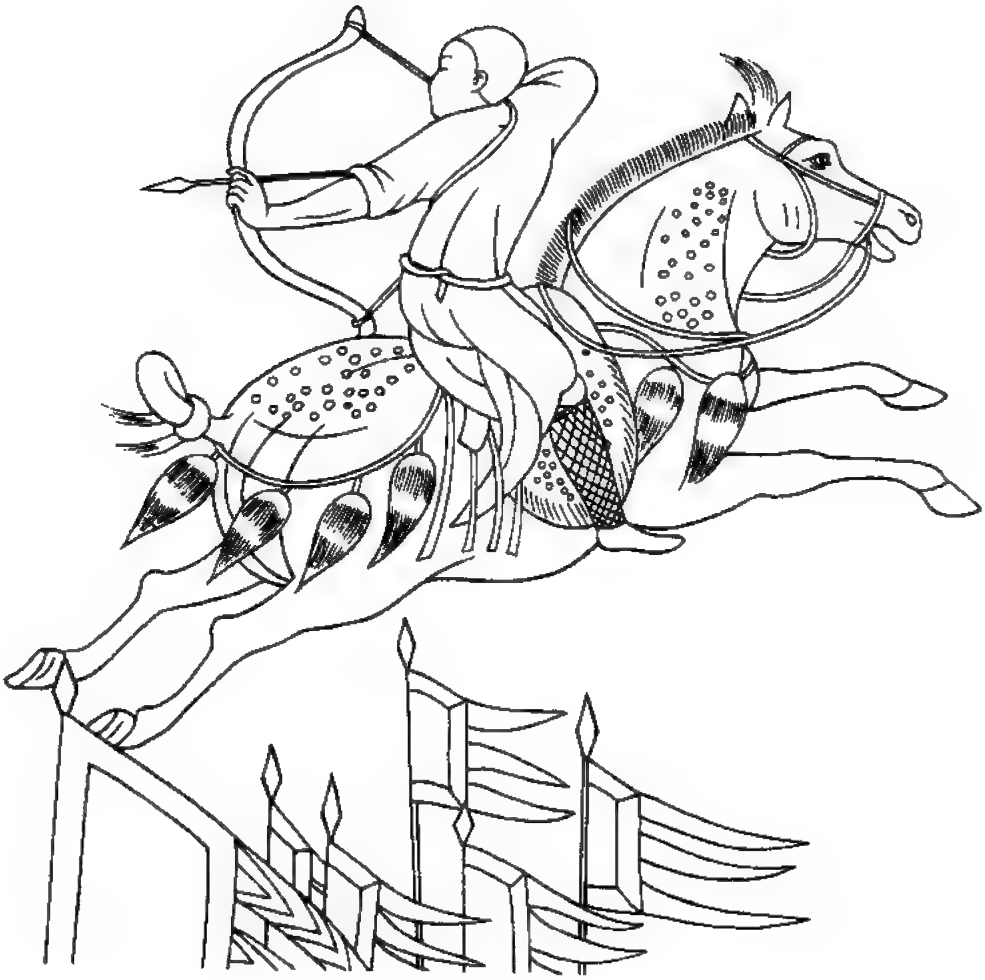
59 唐　石刻昭陵六骏之青骓

60 唐　石刻昭陵六骏之拳毛䯄

鞍后五鞘孔鞘不大合，后一条应长过一寸半(过马腹)，此因石刻恐易折断而成。

61 唐　石刻昭陵六骏之飒露紫

前为大将丘行恭，穿战袍，戴胡公帽



62 唐 敦煌130窟壁画习射图

实唐人习射图，不是什么战骑图。坐骑宜称“斑骓”。衣圆领为一般性，头似辫发而不戴巾子，脚下穿的不像乌皮六缝靴，而近鞋子，加网状长袜为稀见。因同式网状长统袜属于北宋契丹吊敦服之“袜裤”，只见于宋杂剧女子腿上。

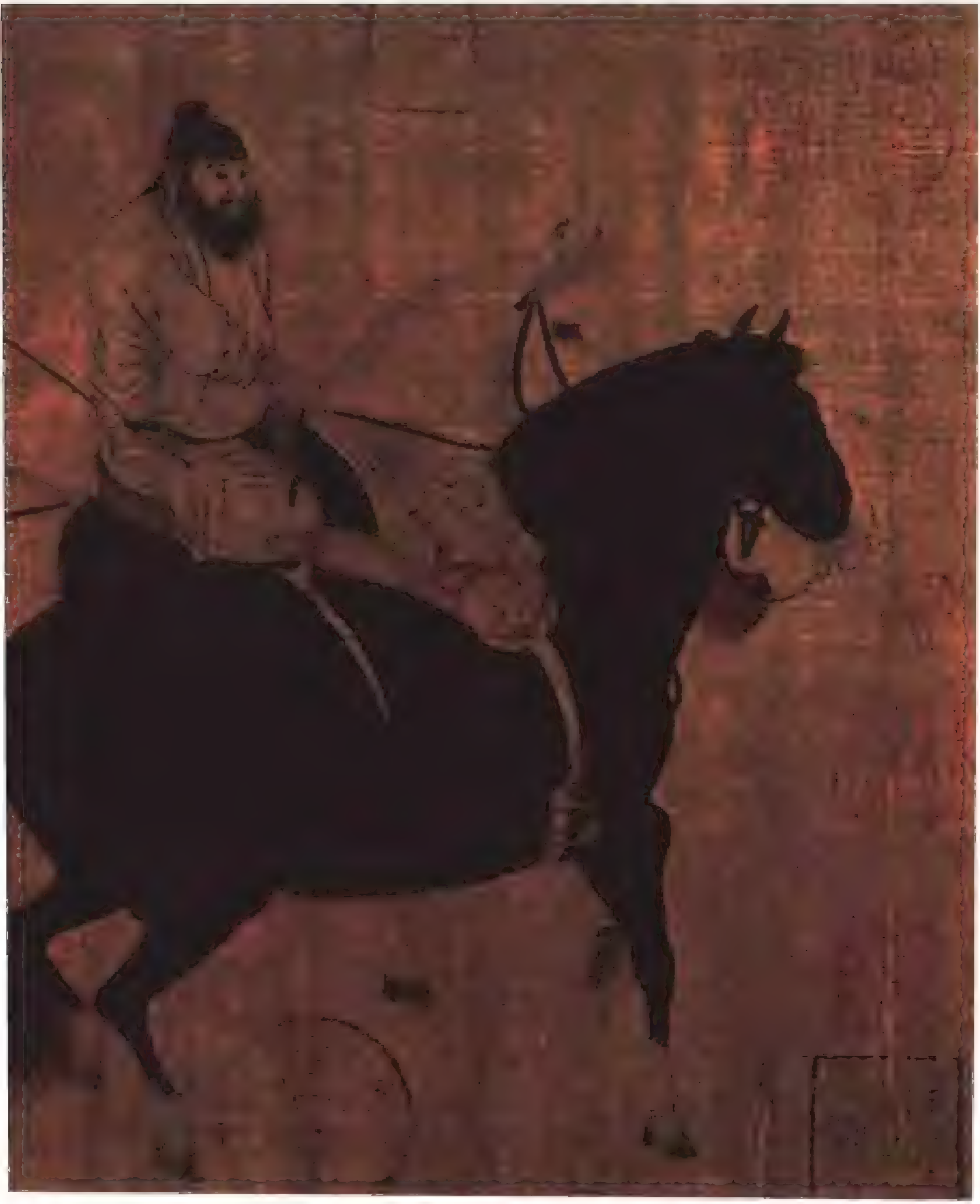
63 唐　趹蹄马

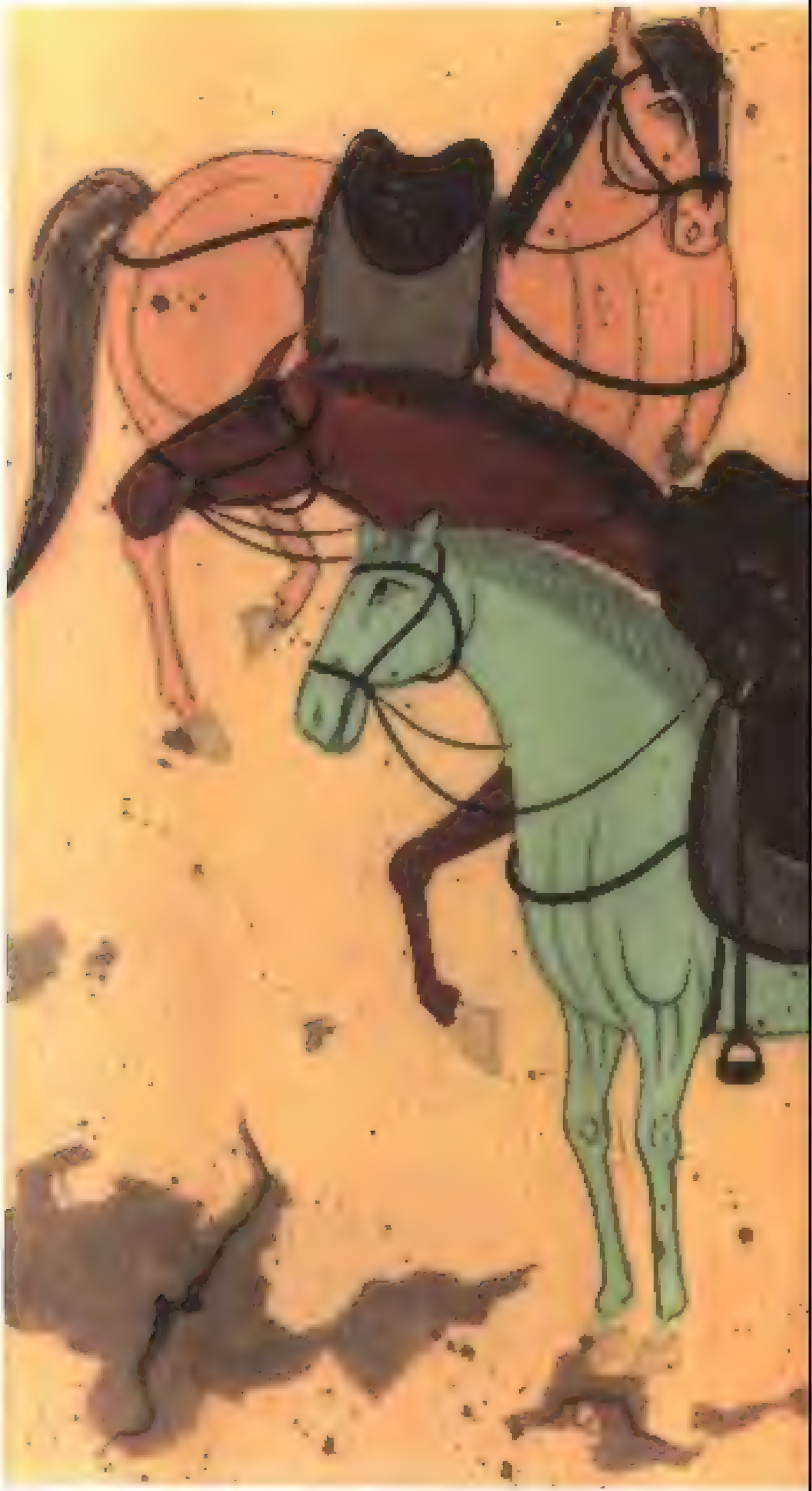
旧称韩幹作《照夜白》，图左上角有赵佶题字，可商量。玄宗的“照夜白”名骑，应是大型马。

64 唐　韩幹《牧马图》

唐代统一后重视马政，贞观时，由张万岁主监牧养，多到七十余万匹。开元天宝间虽下减到四十五万匹，品种改良却取得极大进展。据张说作《开元马政记》和《唐会要》记载，当时在西北分五大牧放区，各自分别在马前膊后脾间烙上火印作为识别，《唐会要》还留下各种不同烙印号记。凡上进马匹多不加烙印，到长安以后，每天必用三百斤重沙包压马上行走，训练经年，烈性降服后，才上进贡皇帝或王族贵戚坐骑。天下设驿站，各有供住宿房屋供骑乘马匹，按官品等级使用，定有规章法令。因为有了这个社会现实，因此成于陶工之手的殉葬马俑，多作成雄骏膘壮，十分出色，艺术成就特别高。前后还出现过不少画马名家，曹霸、陈闳、韩幹及韦无忝和其子韦偃，特别著名。作品且时代性鲜明，一望而知。传称韩幹出身寒微，作酒家佣保，得诗人王维赏识，得其资助鼓励，成其所学，画马故事因之也特别多。传世名迹有限。宋徽宗赵佶所题《照夜白》，虽近于韩幹，只是形小如西川宋马，且作趹蹄怒跃状，不符要求。此二马丰满沉静，骨相应图，较近真迹。

宋元以画马名家的，宋为李公麟，元为赵子昂及其子赵雍、任月山、钱舜举，其实多摹取唐人旧稿而成，如李之《五马图》，虽有黄山谷题字，说是写生，其实不可信。因为不仅马是唐式，马夫也是胡人。赵氏父子作品，则更直接抄袭唐代官马的五鞘孔制。



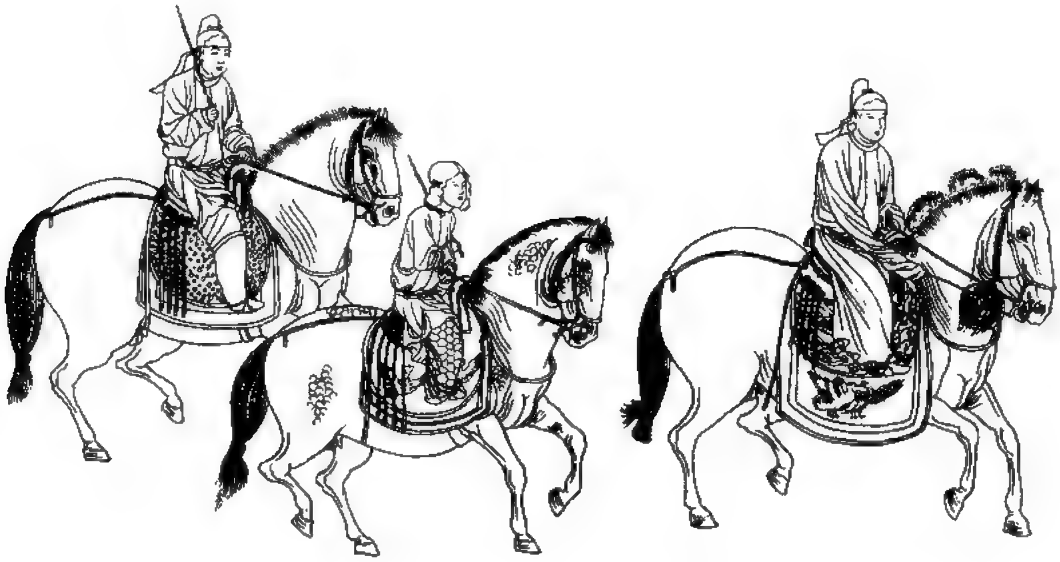


65 唐 敦煌壁画鞍马

莫高窟329窟。（段文杰摹绘，曾发表于《敦煌壁画集》）

剪鬃不结尾，鞯面无装饰，近一般坐骑，不是官马。

唐人画马特别擅长，由于有个社会现实背景，因之出了不少画马名工，曹霸、韩幹、韦无忝、陈闳等特别著名。



66 唐　《虢国夫人游春图》中贵族妇女乘骑

传宋徽宗摹张萱《虢国夫人出行图》。

开元天宝时期骑闹装鞍马的贵族妇女和婢仆。

67 唐 《唐人游骑图》中骑马文人

宋人卷子一部分。乘骑嘴边之⺄形“镳”和五鞘孔间装鞍具，均符合唐制，人物衣着四带巾、圆领衣、乌皮六缝靴等等也不误。

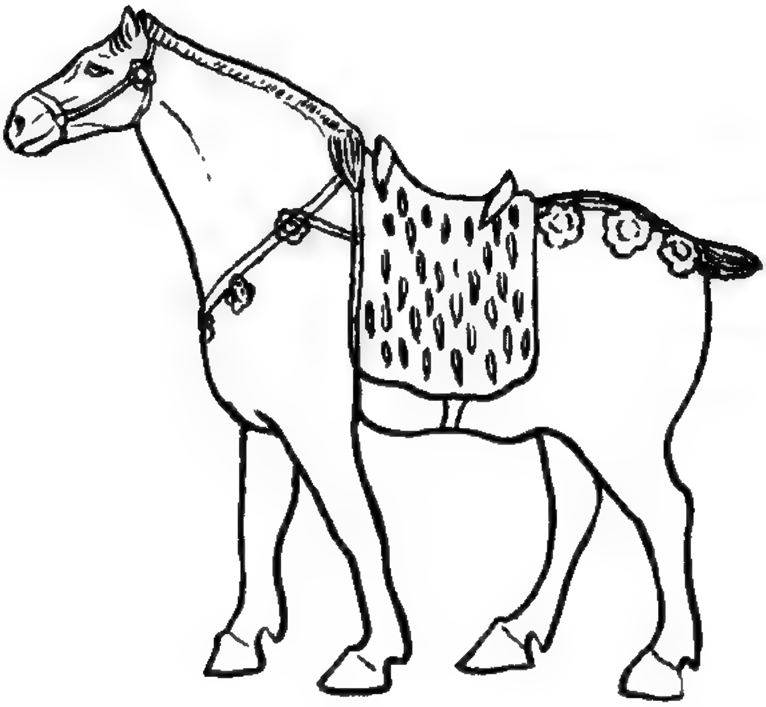
68 唐　北宋李公麟摹唐韦偃《牧放图》局部

画出于唐人实无疑。因为所有马夫头上戴的双翅邪举即可证明，是唐代低级厮役所用形式，马夫更必须用，专名似为“顺风”式幞头。惟韦偃时，国家养马到五大区放牧，各分别在前后髈盖有不同火印，本画却不见有一匹烙印之马。右角题字是李笔。

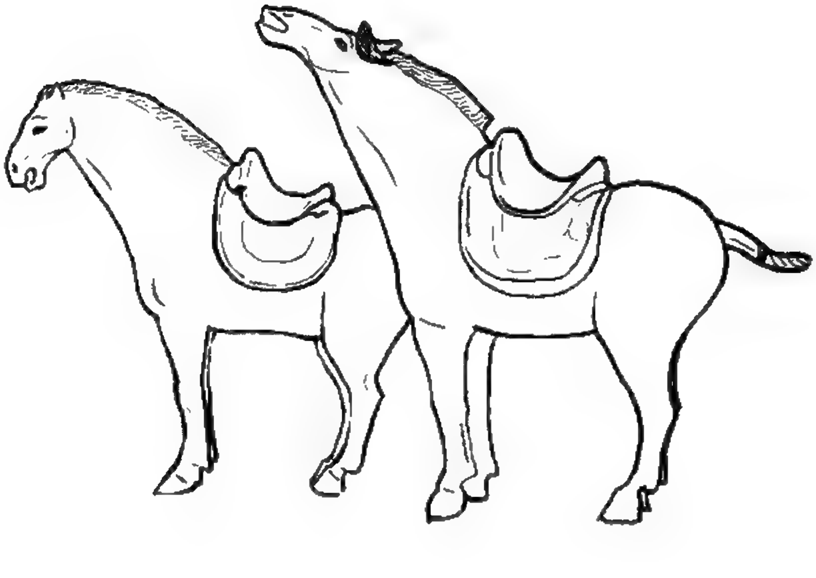
69 唐 银酒壶上的舞马

1970年在西安南郊何家村发现，天宝十四年以前玄宗时作。可用全唐诗乐舞资料引张说等诗作说明。

另有记载说及田氏得舞马，适宴会，舞马闻乐跳舞，门下以为妖，痛打之，马以为跳不好，越加上劲，因全遭屠杀，从此舞马绝踪。



70 唐　敦煌老爷庙1号唐墓出土的马俑

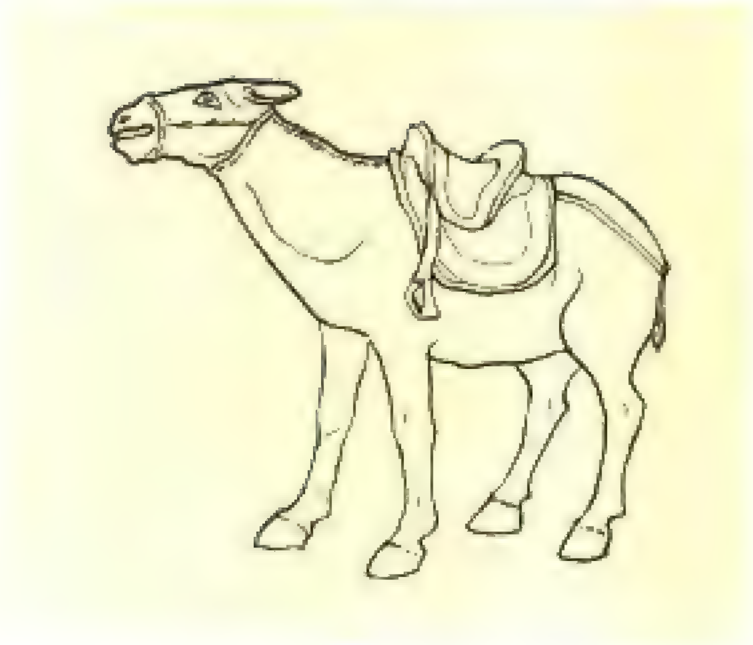


71 唐　灰黄陶马俑

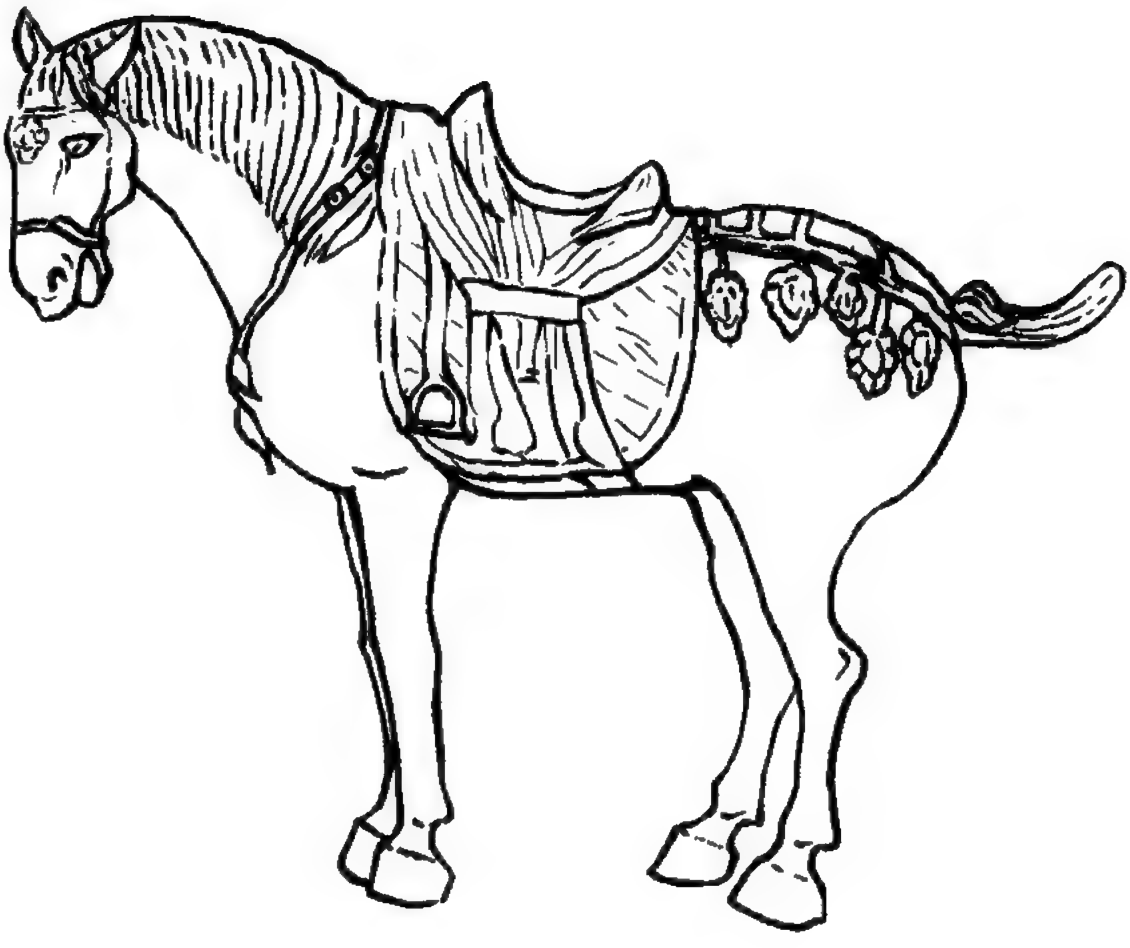
右一匹额部有上弦月式垂毛，名“月题”，早见于秦马俑。

72 唐　彩绘塑舞马两种

[illegible]



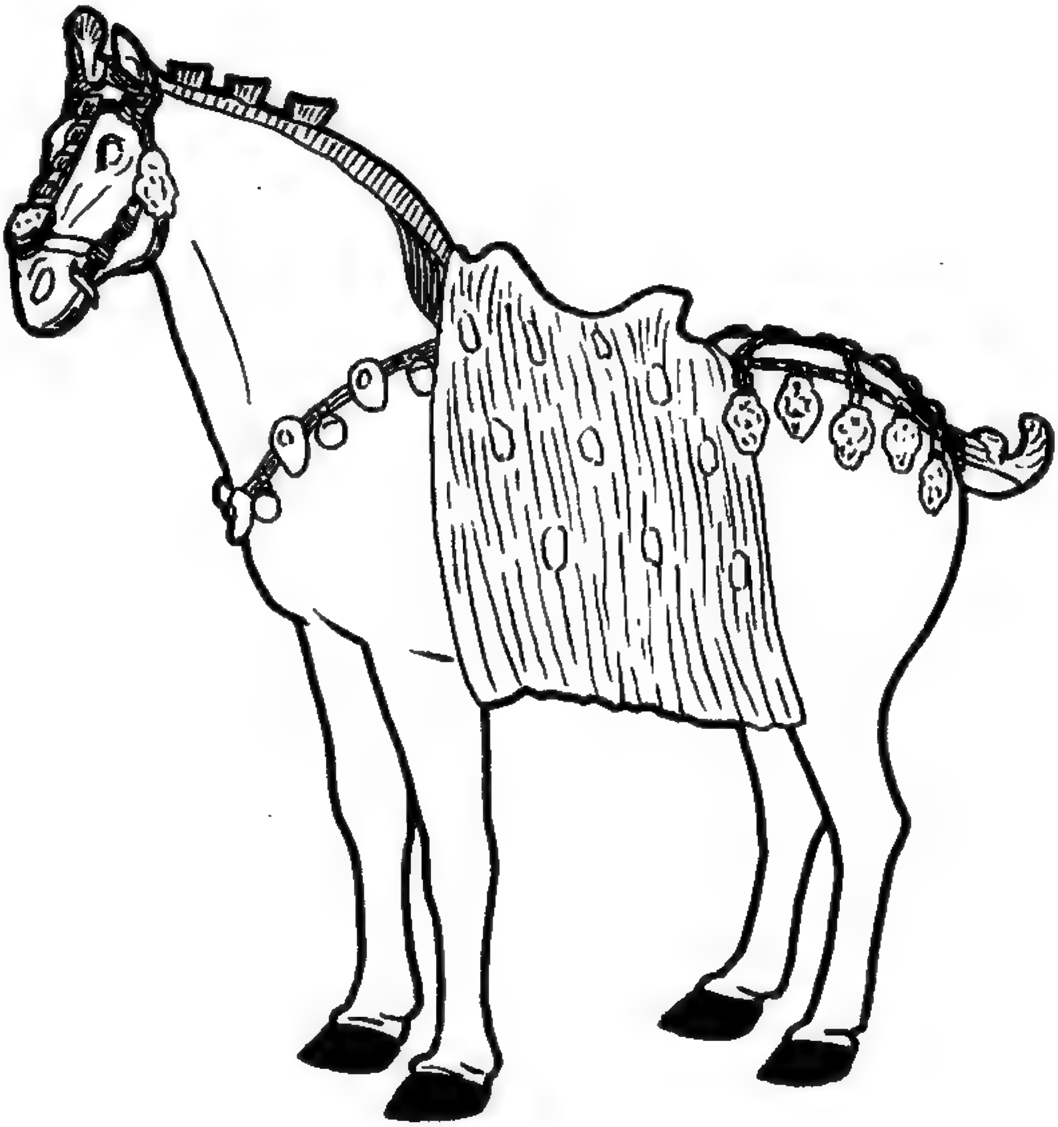
73 唐　蓝釉陶骡、驴



74 唐　画彩马

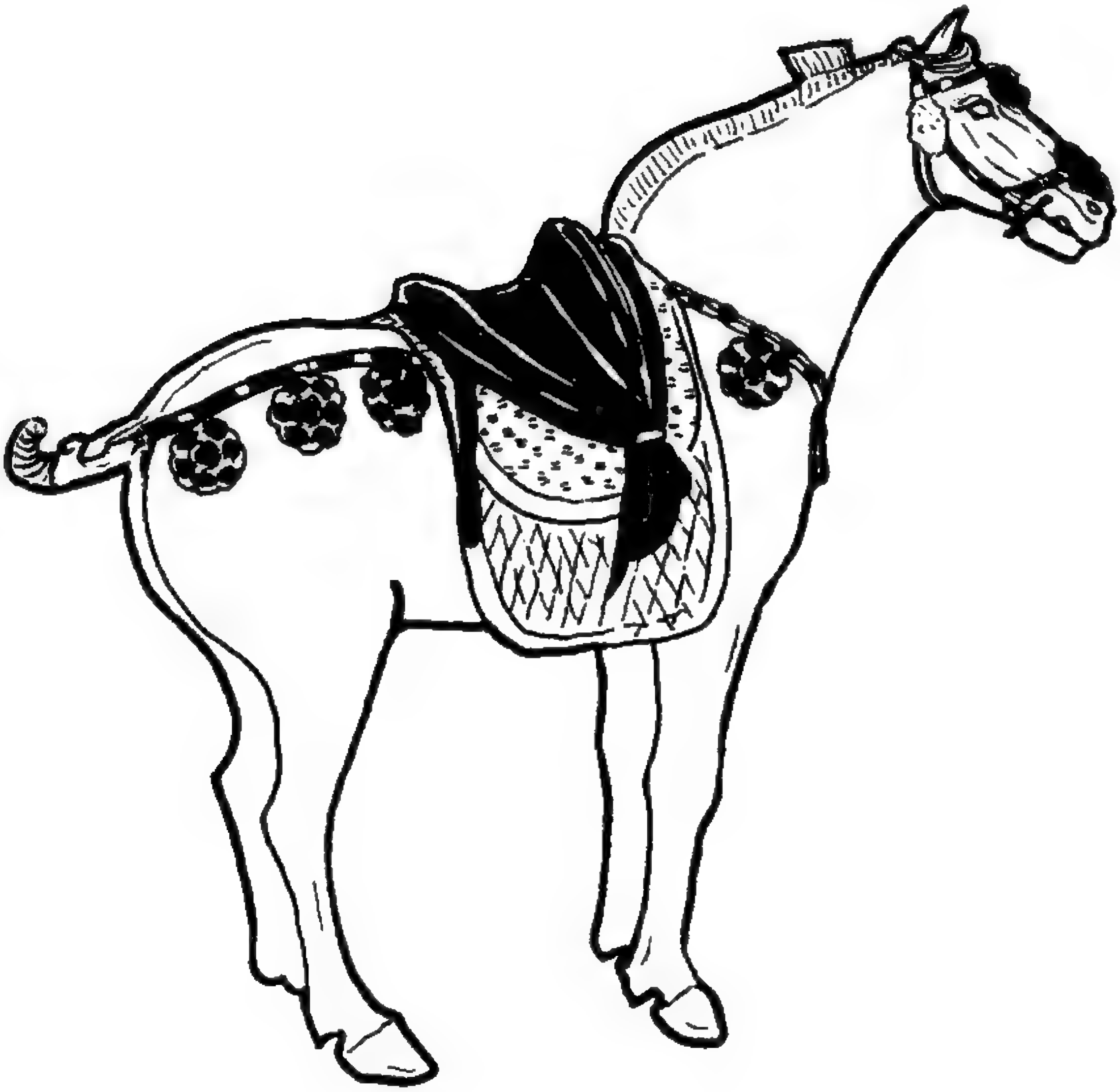
75 唐 定陵陪葬墓出土的三彩马

76 唐　定陵陪葬墓出土的三彩马



77 唐　西安西郊鲜于庭诲墓出土的三彩陶马

此三鬃马装备较完整，宜为闹装鞍式。金银当颅，前具铃镊，后备“杏叶”（实铃镊改进而成）。因六朝马和北朝马，后部仍为扁扁铃子，图像和实物可证也。拚汗或障泥，如非贵重毛皮，即属西来文罽。也有用虎豹皮以及苻拔狮子皮作的。

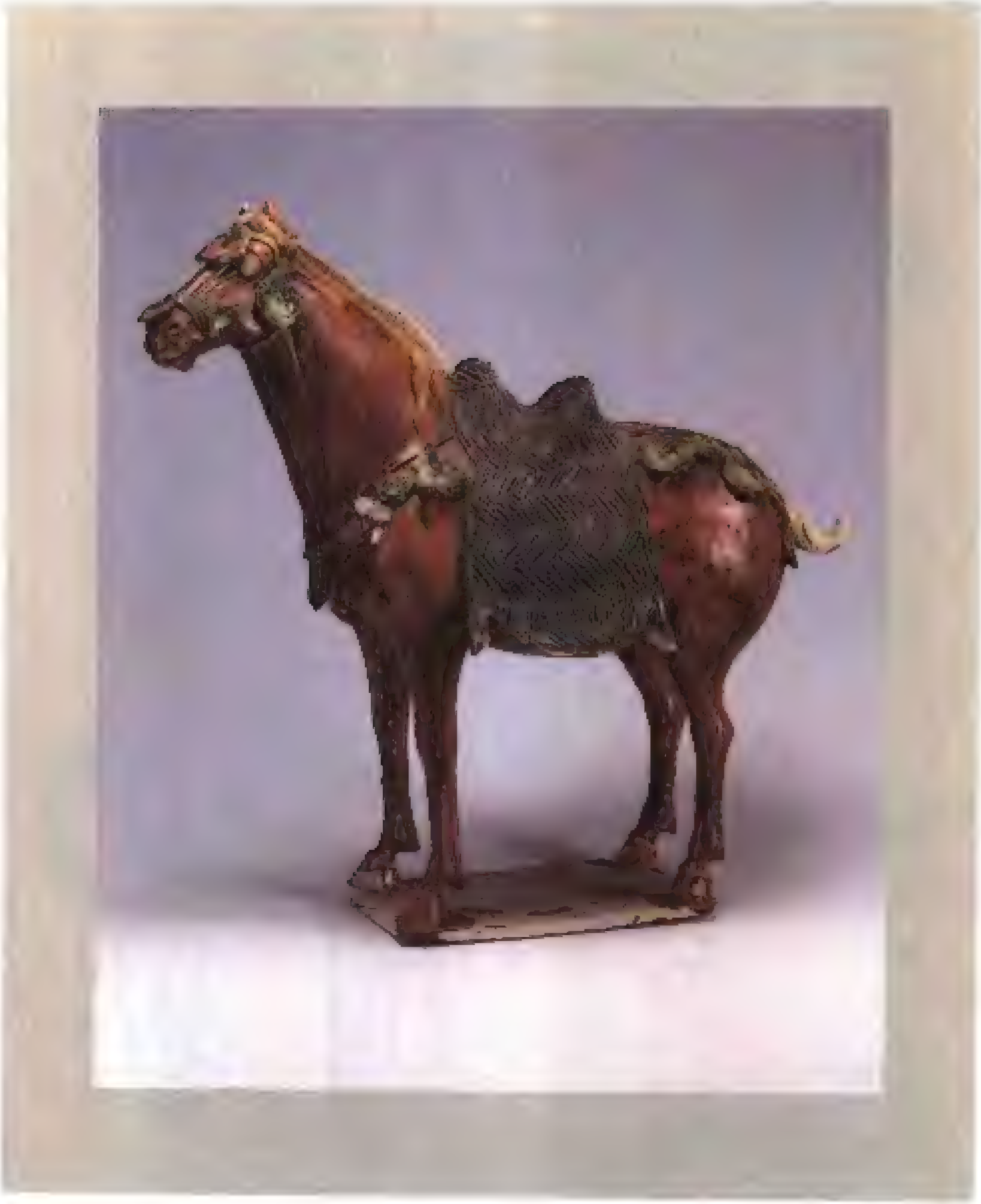


78 唐　鲜于庭诲墓出土的一鬃三彩陶马

一鬃三彩陶马，上为障泥，多用锦绣作成。再上另加一丝绸绵褥，平时缚住，乘骑时解散。唐马尚剪鬃，三五数为常见，一鬃较少见。

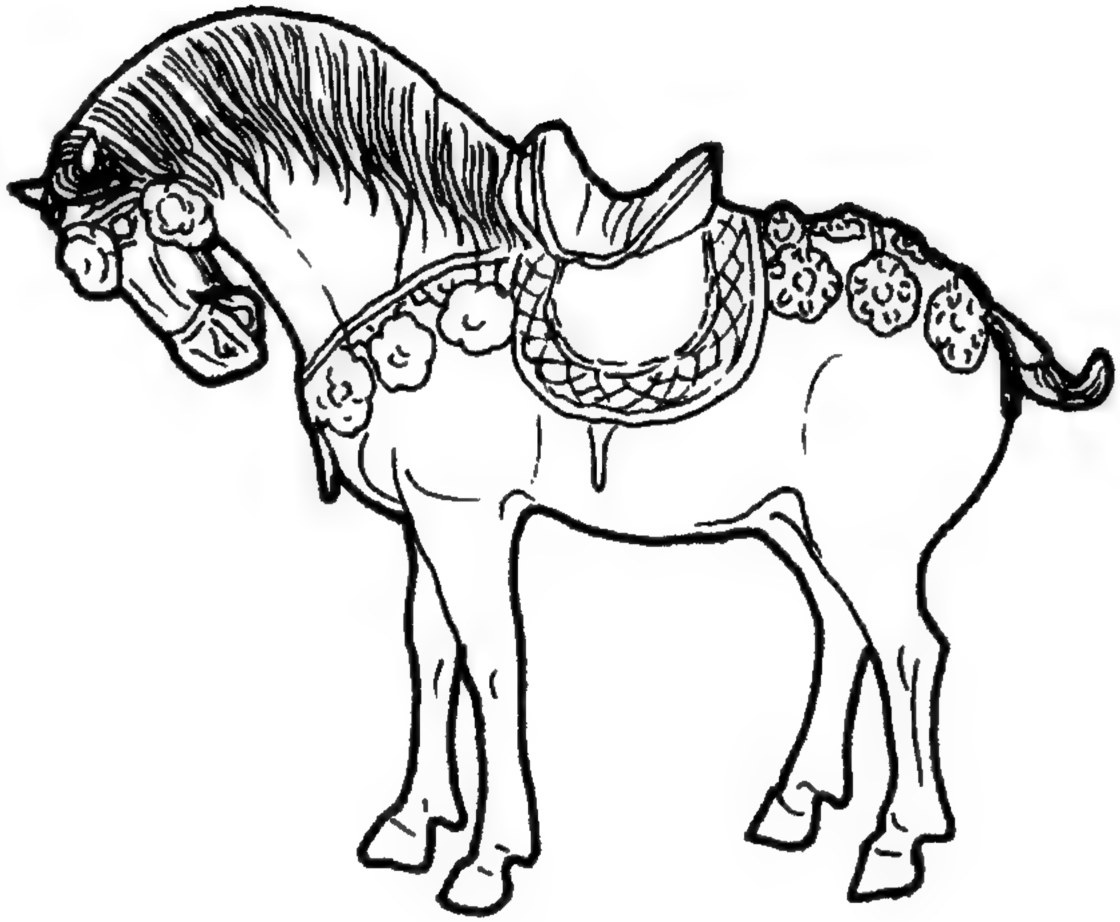
前后装饰均用杏叶，且较大，成花式，和一般所见不同。额前月牙形装饰，应叫“月题”，鞍具下为掮汗，一般用毛罽作成。一般三彩马均不具马镫，惟故宫郑振铎捐一大型马，有用鎏金踏镫。

79 唐 定陵出土三彩马



80 唐　乾陵出土三彩马

81 唐 洛阳官林出土的两种三彩陶马



82 唐　西安土门中堡村出土的红鬃三彩陶马

83 晚唐 敦煌壁画《张议潮出行图》中骑从仪卫及队舞

莫高窟156窟。（段文杰摹绘）

一般图像所见，舞者只几个人，惟敦煌“七德舞”人较多，也远不及史志记载百六十人。

此为民间队伍之仅见者，两列计八人。又近见山西壁画乐人亦同舞，具民间味，与所见之《尧民击壤图》相近。马远《踏歌图》则无组织。王建墓石刻诸乐人衣著飘举亦近舞容。

84 晚唐　敦煌壁画《张议潮出行图》中甲骑鼓吹部分

《唐六典》载诸军统帅按等级给予鼓角，骑从鼓角数量有定制，由本图得知形象。

就装饰形象说，称画角。就声音形容分长鸣中鸣。就来源说，实在即北朝画刻鼓吹俑中常见之胡角，也即胡笳。所以唐诗中“悲笳数声动，壮士怜不归”，“城头画角哀”都指的是同一事物。

用《出行图》结合《蜀道图》及一唐人《春山行旅图》，即可形成《摘瓜图》或《金桥图》印象。《出行图》中甲骑鼓吹，实本于《金桥图》粉本而成，近前人记载唐六军本色。前人说唐六军著衣如打球衣的小袖花衫，因之不能作战。此图中不少部分即衣小袖花衫，亦只此图能证明唐军服中，的确有如球戏所穿的式样。（吴作人1943年摹绘）

85 晚唐　敦煌壁画《张议潮出行图》之一部

莫高窟156窟。（段文杰摹绘，曾发表于《敦煌壁画集》）

86 晚唐 敦煌壁画《张议潮出行图》之一部

莫高窟156窟。（段文杰摹绘，曾发表于《敦煌壁画集》）

87 北宋　敦煌壁画《五台山图》之一部

莫高窟61窟。(段文杰摹绘，曾发表于《敦煌壁画集》)

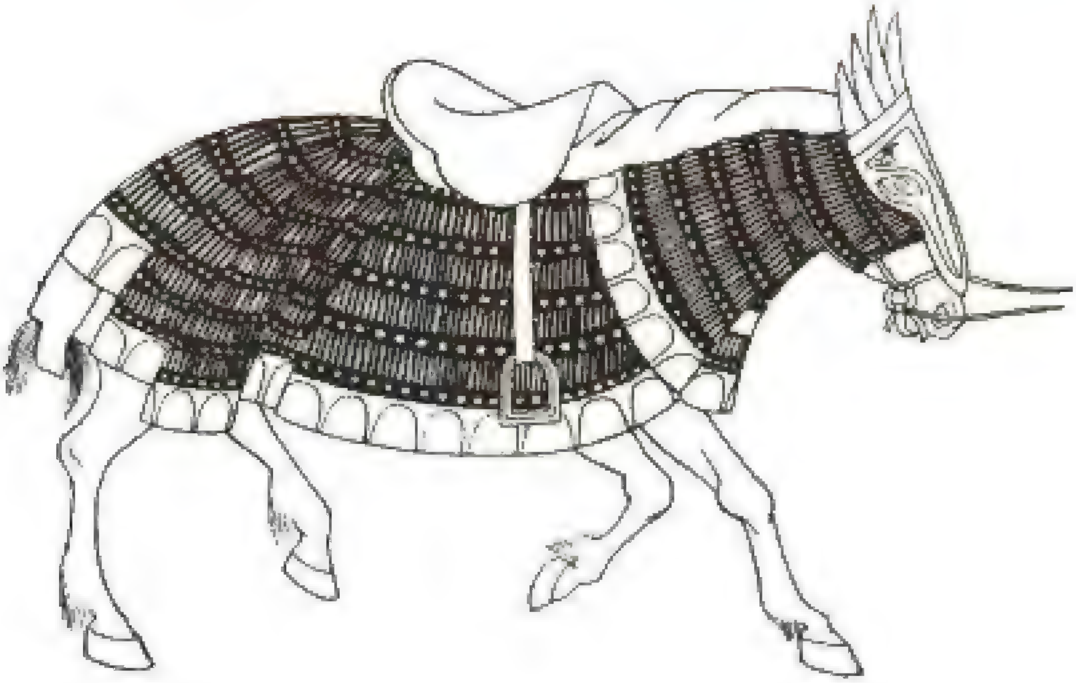
《五台山图》中所见之纲运骆驼队伍。明刻有茶纲图及明人绘《水浒传》之“生辰纲”，前面领队的车马骆驼，均于背部插二旗帜，值得注意。近年云南马帮子还有领队马驮顶桥置彩和小铃。

88 北宋 李公麟《免胄图》中甲骑部分

89 宋　宋人绘《三顾茅庐图》局部

本图引自故宫收藏《天籁阁藏宋人画册》，内容不同，笔墨相近，或许出于明人一手摹本。

甲骑还好足供参考，和《十八拍图》（一卷子，一册页，一立轴）所见甲骑，及《免胄图》甲骑同参，可从比较中较具体明确宋代甲骑列队印象。



90 宋 明人摹宋《胡笳十八拍图》

上卷图中宋式甲马。

91 宋　宋人绘《文姬归汉图》之一

同画藏美国波士顿美术馆，已印在图录中。二小孩眉目如画明慧动人。此或翻印，或另一摹本，已失原作精神。男子巾子具体。骑乘属辽制装备，障泥大而进掩及前膊。犹存唐閜装鞍五鞘孔制度。

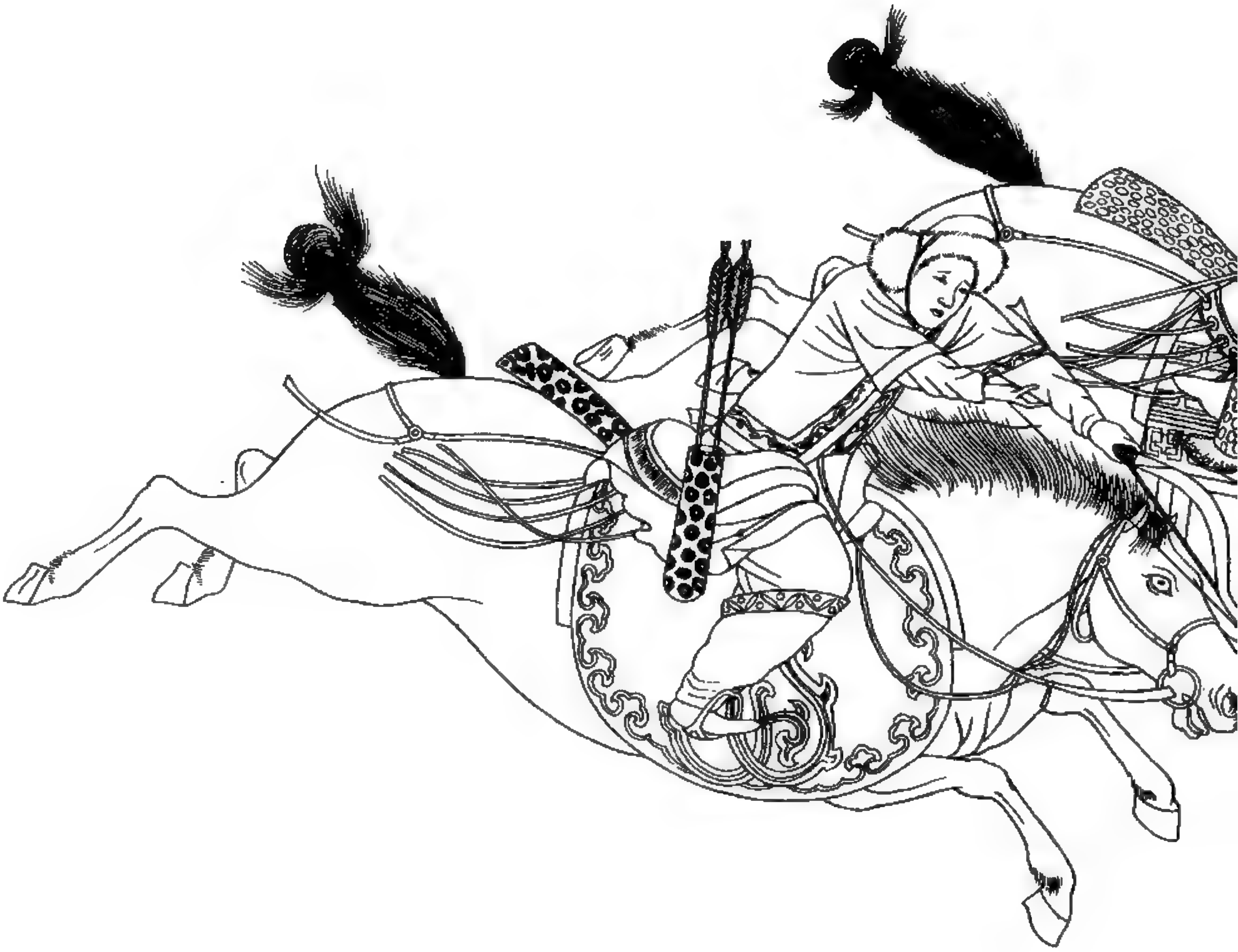
这个画早可到契丹胡瓌，晚不会后于陈居中。巧处是马的结尾法，竟和波斯一式，唐马却不如此。

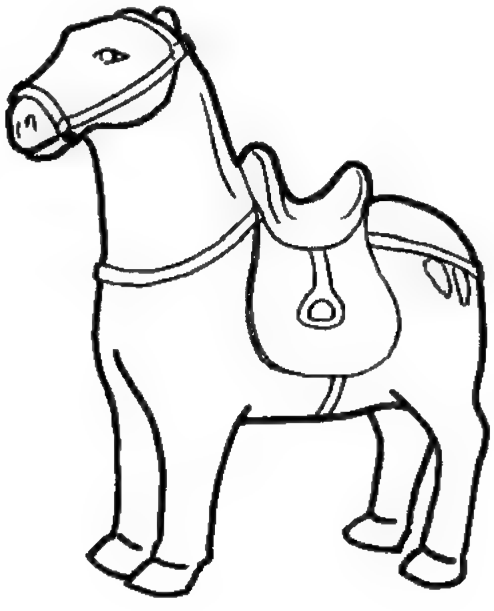
92 宋 《百马图》局部

93 宋 李赞华《射猎图》

鞍后搭两毡，障泥向前展，是辽制度。此或属于曾三异说的北宋末契丹灭后，流行于汴梁市上的“番画”之一。作者不一定是契丹人，因马具五鞘孔绦带失制，辽人极重视，不会这么弄错的。

人的形象还如契丹，捍腰也对，马装备也对。只是人垂二绺发不大合。必然是个复本。





95 宋 四川广汉出土的黄釉陶马

已近元式，前后鞍桥均比唐代高，为特征之 。

94 宋 宋人绘《射猎图》

原画藏中国历史博物馆。

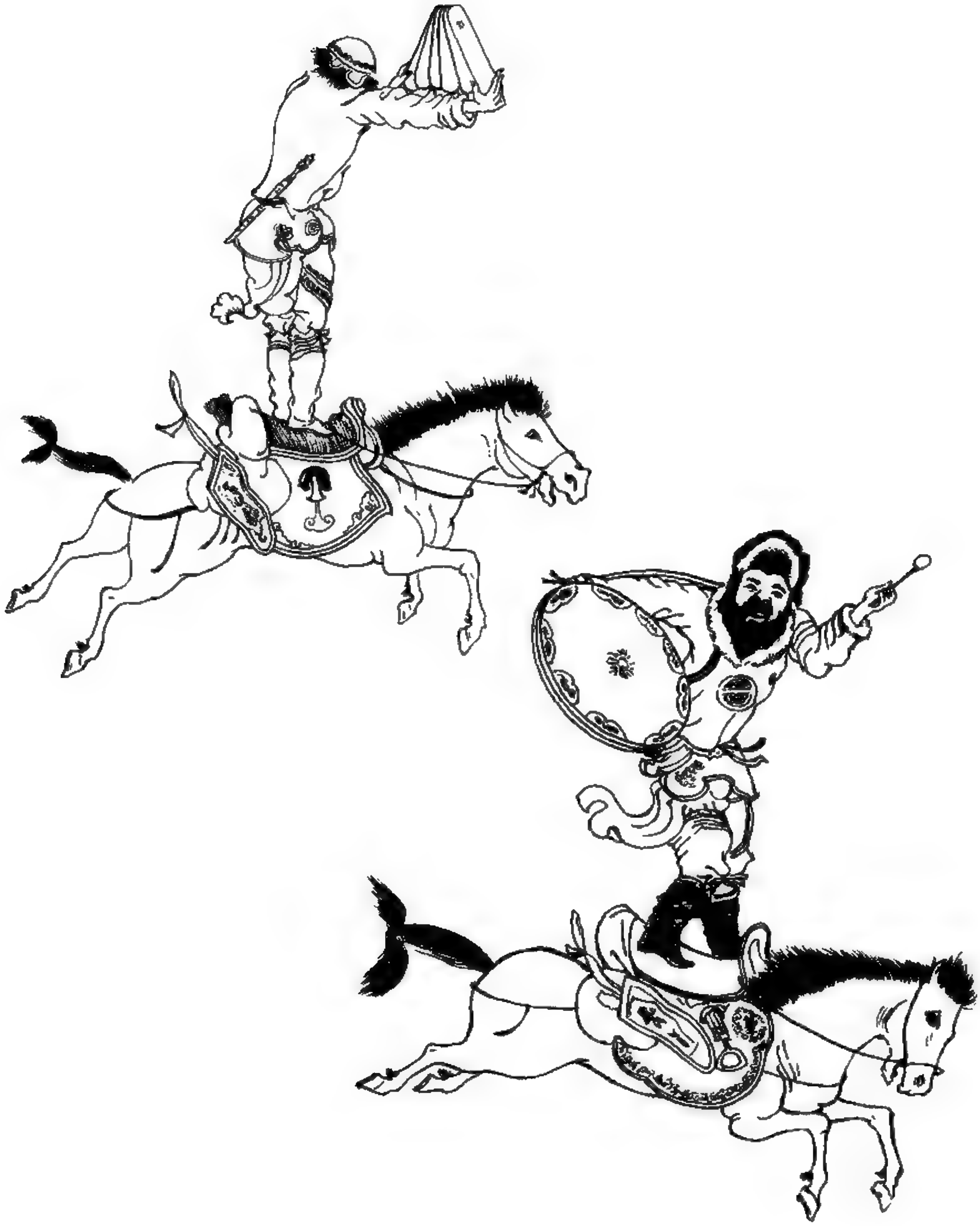
96 辽 库仑辽墓壁画中契丹人和乘骑

（上） 1号辽墓甲画局部

（下） 1号辽墓甲画局部

97 辽　程汲之戏绘《便桥会盟图》马技之一

98 辽 程汲之戏绘《便桥会盟图》马技之二



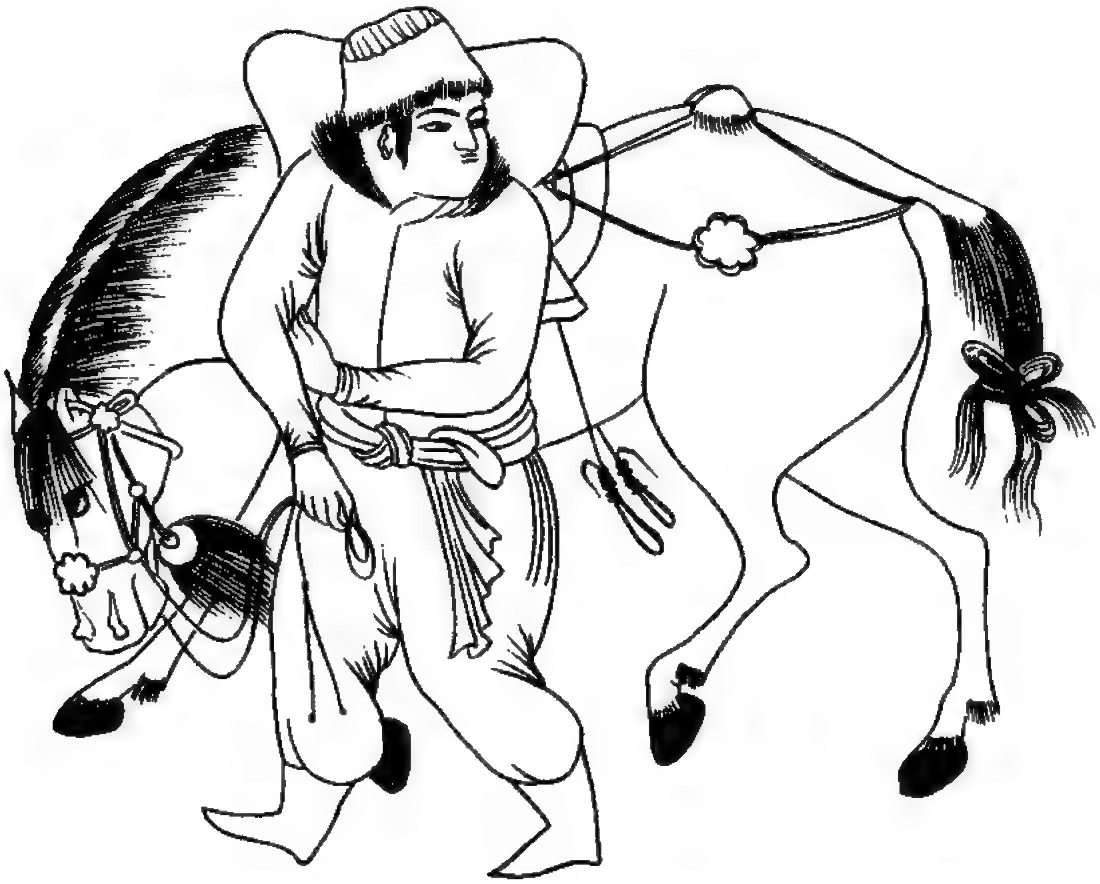
99 辽　程汲之戏绘《便桥会盟图》马技之三

马上出手鼓或铜锣。同式乐器使用，在新出唐初李寿墓中有石刻乐部，有一像相同。

100 元 赵孟頫《浴马图》局部

101 元 任仁发《二骏图》中肥瘠二马

元代画马名手，除任仁发(月山道人)外，还有钱舜举、赵孟頫(松雪道人)父子。赵氏一家似均善画马，因之还有赵氏一门五人画马卷子传世，画迹藏故宫。其实任、钱、赵三人画马，均采用唐代旧稿仿写而成。赵氏父子作伪更无顾忌，如所作小轴立幅，唐代马的装备制度之“五鞘孔制”，在马后腰从鞍具后桥杏仁式小孔下垂五绦带，宋代即已不用，元代更不明白原是唐代定官制等级时，使用于坐骑识别的，元代对之已近于无知，赵作却依旧保留。因宋金已对之无知识，所以作《文姬归汉图》，竟误把马的装饰，转加到蔡文姬腰带上的。海内鉴赏家，照例是不明白马匹装备制度的，因之还赞不绝口，十分可笑。天下事情无独有偶，因此去年展览名画时，还陈列一赵的《浴马图》卷子，中间一马夫且穿大红衣……



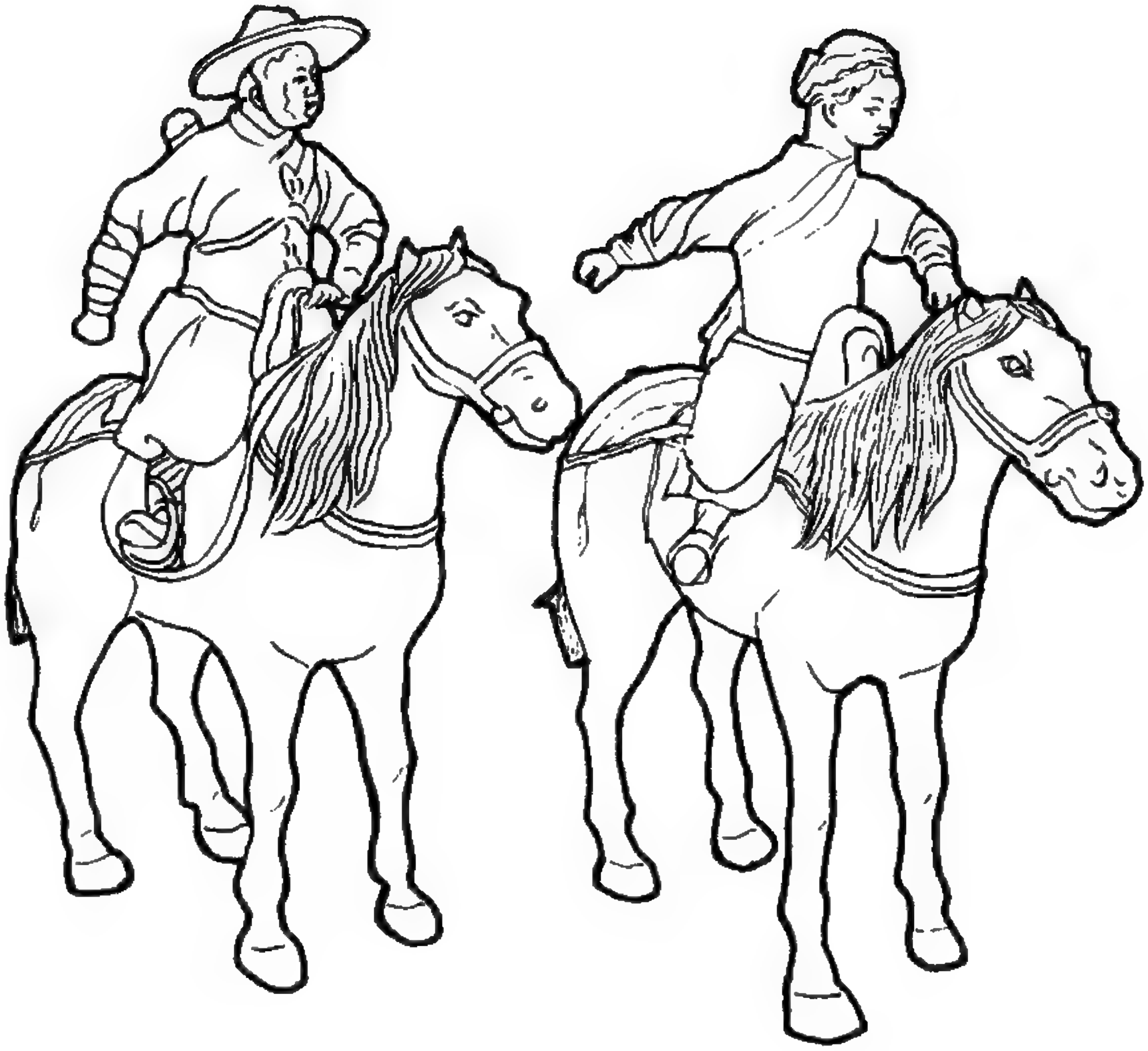
102 元　蒙古族骑士

重要特征为乘骑所用之踏镫，系革条结成一套环，和目前最早出现二乘骑马镫形制相合。一为楚式镜骑士刺虎（或本“卜庄刺虎故事”而作）乘骑作 式。二即云南石砦山铜贮贝器上骑士脚下所踏的作 式样，亦一望而知是革绦作成。刺虎骑士镜子，多以为实战国工人所成，但另一端似一熊，则应是西汉镜子。石砦山贮贝器，或成于王莽时。

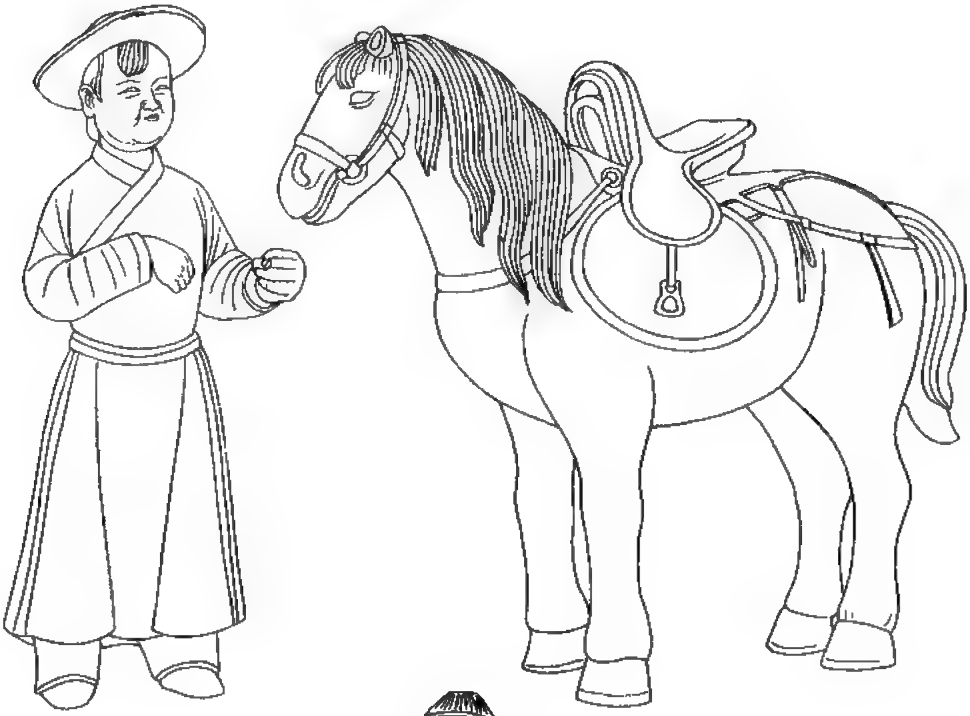
此马项下缨，误把它上部和辔头一侧耳下相联系，可证笔者对于制度无知。鞍桥也过高，和实际情形不符合。后尾绊络和鞍子关系，也不符合。唯一可取处，即踏镫系一皮条结成。但位置也不合，应在较前。

103 元 《元世祖出猎图》中的行猎贵族和骑从

104 元　玉马头刀柄

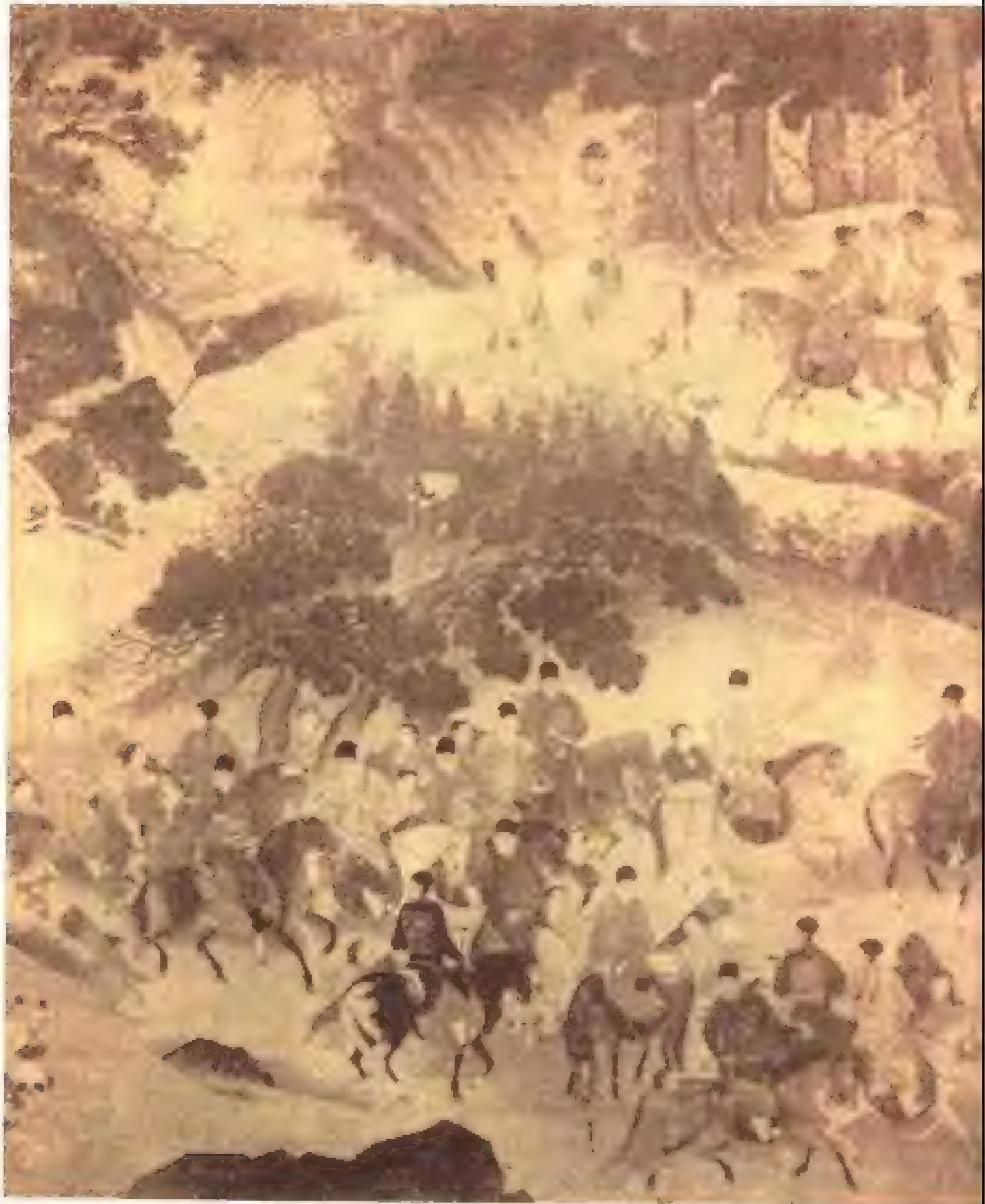


105 元 蒙古男女骑陶俑



106 元　陶马和釉陶骑士俑

107 元 《事林广记》中元人《马射总法》图

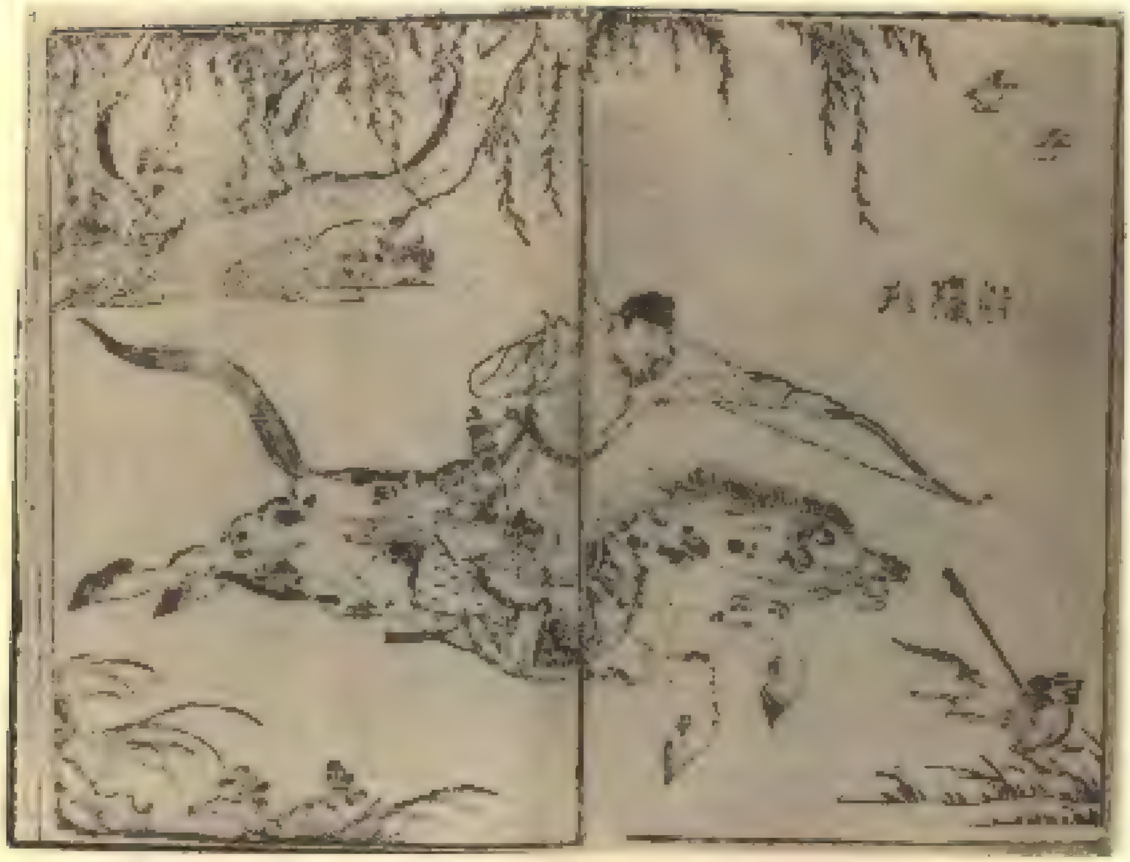


108 明 商喜绘明《宣宗行乐图》

109 明　《神骏图》

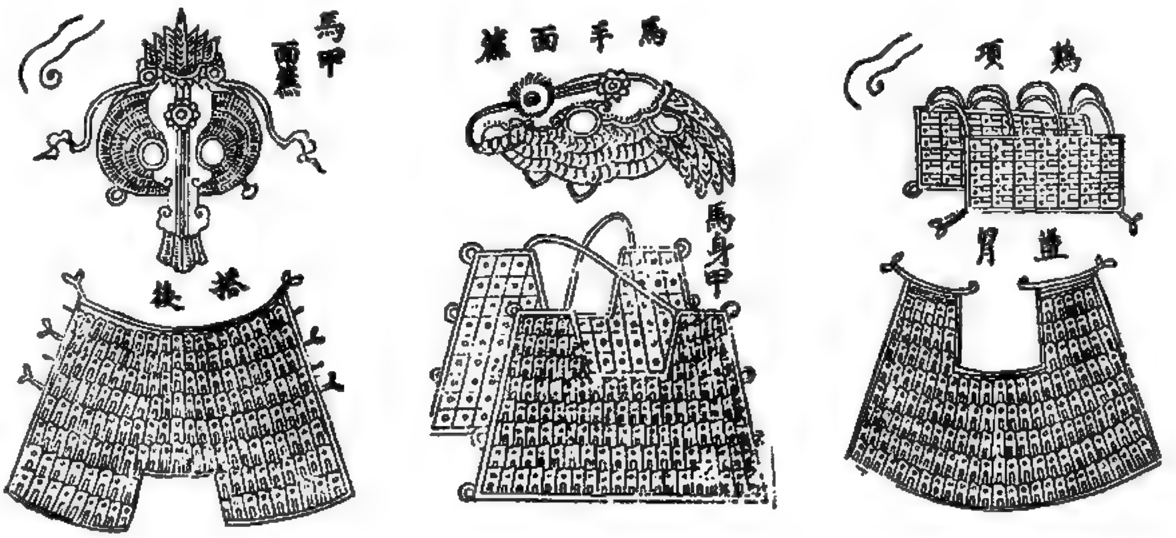
鞍马部件装备[illegible]时代，[illegible]，《宣宗行乐图》中打马球之马和[illegible]《琴会图》中之坐骑，装备相同。

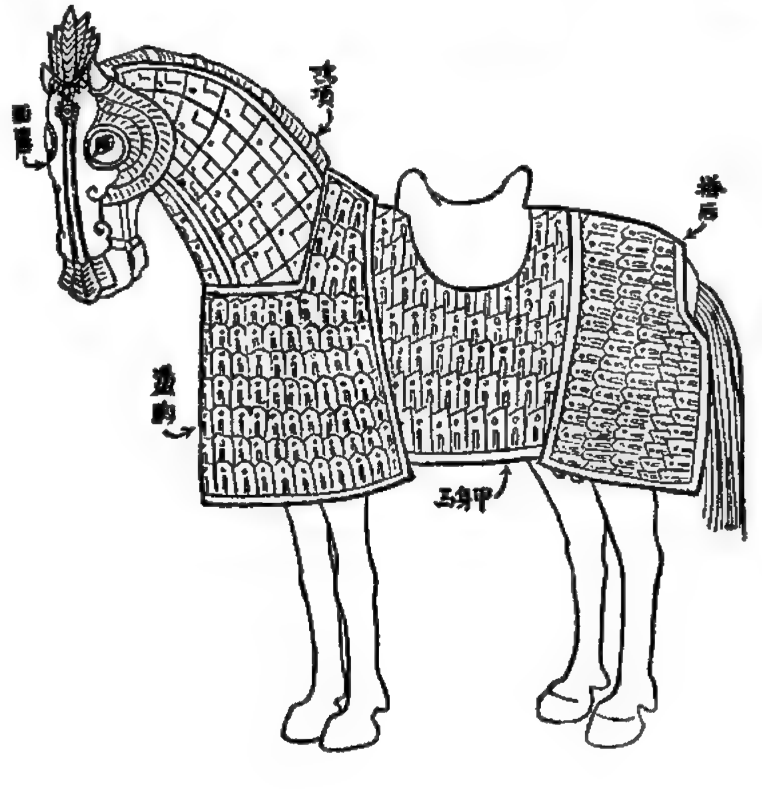
110 明　山西芮城永乐宫壁画中乘骑



111 明 板画射猎图

取自明刻《图绘宗彝》，原是唐稿，转从宋本。

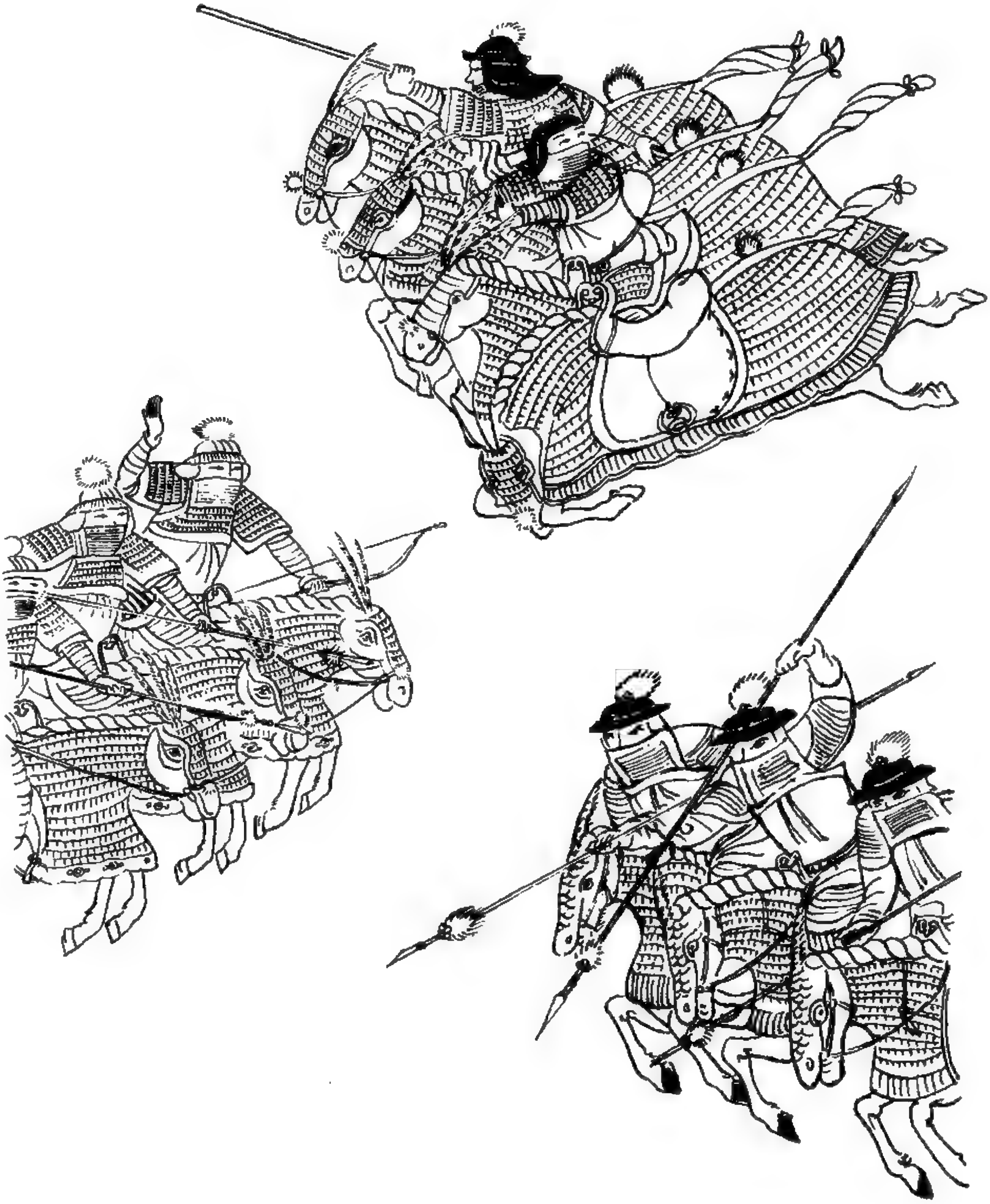




112 明 马甲

（上） 明弘治正刻本《武经总要》马甲分解图。

（下） 杨泓《中国古代的甲胄》下篇，对《武经总要》的马甲复原图。



113 明 容与堂刻水浒图中之连环马

文史研究必需结合文物

作者在早期二十几年的文学生涯中，创作出大量文学作品，留下了许多阐述自己文学见解的文章，为学界所注意。

作者后半生，转业从事文物研究工作，在不同年代又留下多种文字材料，反映其对博物馆事业的主张，对物质文化史研究的治学观，以及对文物专业知识为现实社会服务的见解和实践。

本集为新编，收作者阐述文物研究见解、主张等作品共20篇。集名取自其中一篇的篇名。

收拾残破

——文物保卫一种看法

前不多久，向觉明先生曾写过一篇文章，为炮火轰炸下历史文物有所呼吁。意思是“内战是一种民族大悲剧，虽一时不能结束，历史文物实无罪。且就现代战事情况说，文物所在地方并不足成为任何一方面的胜利障碍物。但它却是全民族公共遗产，是人类心智、感情与劳动结合向上的文化指标。已毁的无可补救，残余的再毁不得！激烈残酷的欧战，进行时人民死亡千万，战胜一方还不忘对敌国名迹古物谨慎将护。中国目下进行的是内战，负责方面用国运作注以外，如果还把这些历史文物一例作胜利代价支付，罪孽实在太大！”文章写得很平实动人。几个朋友读后，都觉得这不止是一二人私见，应当算作国内多数学人共通愿望。但同时也就推测得出，不会有什么作用。说的尽管说，毁的还要毁。问题真正的解决，只有和平。和平无可望，战争尽延长扩大，书生意见将越来越不切现实。目下现实要求于书生的，即承认并介入。必需肯定国家长期流血为合理，并信赖一方战争胜利是国家之福，从这个前提下诅咒或讴歌，自有回声应和。若把一切不祥不幸现局，认为是人谋不臧，非夙命必然。是社会矛盾求平衡无可奈何过程，缩短这个过程，即所以保全国力。是统治方式有了问题，本身失去重心和弹性，一切赖以维持稳定的事事物物，都已不大济事，改造又过缓。但这种把民族分作两大集团，大规模相互屠杀，虽若无可避免，终有个结束时候，由血和火加上个新闻宣传而所引起的疯狂仇恨，都会受时间治疗得到平复，转而来从一个崭新观点谋和平团结，将民族有用精力与热情，引导运用到一种合理进步使人乐生并各遂其生时候。……这种信念虽为人所同具，在目前表示，却近于书生空话。实力派照例不会对空话发生兴趣，即追求理想十分热烈的青年，也不会认为和他不甚相同的理想尚有价值。所以谈文物保卫工作，与其向他方面作无效果呼吁，不如从本身加以注意，看看是不是还可作点事。以个人私见，社会圮坍与重造，应承认时间的重要性。历史文化和时代发展衔接，由理想证事实，得把时间

放长眼光放大。说远一点，“统治者”这个名词，若在人类历史中还有个相当长时间存在，我们需要从教育观点设计，来重造下一代统治者。专家分工合作的民主政治，若不久将来即必然来临，我们也得为这个合理社会，准备一大批少壮工作人员，来收拾残破，在废墟上重造个崭新国家！就事言事，目下谈文物保卫，不仅是伟人的“尊重”，国人的“爱护”，重要的恐怕还是社会多数学人对于历史文化广泛深刻的“认识”。我们还值得把这问题重新检讨检讨，在责任范围内，弄明白过去疏忽的是什么，在能力范围内，当前可做的是什么。

第一是故宫博物院问题。中国历史文物除轻便书籍和笨重建筑雕刻以外，自然应数纯美术品的书画，和与工艺相关的铜、瓷、漆、玉……诸器物。论收藏，故宫实可说是一个东方大宝库。这个包括有二千年百十万件文物收藏的机构，如处理得法，它不仅可教育中国人，还可启发世界美术家的手和心。尤其是可广泛影响到新时代若干工艺美术的新趋势。

故宫从民十三溥仪出宫，组织博物院理事会起始，到现在为止，时间已二十四年。以将近四分之一世纪的国家博物院，纯美术品如字画，工艺美术如铜、瓷、玉、象牙、景泰蓝、丝织物、家具及杂类，不仅尚无一种有系统有价值的专门研究报告，即一个有条理可供研究参考的说明目录也未见印出。机构中多股长办事员，却很少受专门训练的技术人员。因之工作就永远停顿在“点验”、“保管”、“陈列”三事上，再无望进一步有何贡献。抗战以前十多年中，虽陆续印行了些画册周刊，一切还不脱普通商业办画报方式，见不到主事人一点现代眼光和远大计划。正因为主管人还不脱玩古董字画旧习气，缺少更多方面认识，到后竟用种种藉口，把许许多多物品，由金银器物到……胡乱零星售出，将售款作为职员薪水。别的不提，即以代表二三世纪的千百种丝织物而言，这种糟塌美术品的罪过，就应当有多大——直到因盗宝案事发。主事人从容逃脱，糟塌文物工作才算告一段落。然而主事换人，内部组织却大体如旧。抗战八年，文物南迁，凡稍稍知道有关这部分文物迁移保管，以及复员困难过程的，都必觉得忠于其事的马叔平先生，及其他始终不离职务的工作人员，为国家实已尽了极大义务，值得政府授勋，国人感谢。但这个机构组织上有问题，却无可讳言。理事会最近一回新理事发表，还是由政府官吏，党国元老，学术名流三种人物组成，除年会听听报告，似已无事可作。在院务组织下，虽有个专门委员会，事实上于准备对于重要文物字画铜器鉴定咨询之用，这些人大都各有职业，能用故宫所有作专题研究的就不多。其他虽各有一二专人负责，以如此庞大机构，那能有何成就？在工艺美术部门，且根本即未作这种研究训练

准备。即有关陈列情形，也多因陋就简，一切还不脱二十年前旧样子，处理马虎和说明简略，致使若干部门，不仅无从增益人民教育效果，且常常把原有美术价值也因之损失无余。间或要人贲临，茶会款待，即闻某某宝物出库观赏，参加者亦引为幸运。却从不闻因为研究考订，对于海内学人有何较新贡献。看管陈列室的，不是可供参观者讲解说明具专门知识的管理员，还依然是专为监视游人盗窃的巡警。（本人即在乾隆文物陈列室，眼见过巡警骂小学生，不许蹲下细看。因代为说说，还被巡警吼了一声。）三大殿不能利用建筑上特点，将国家重要仪制兵刑作有计划安排，竟如一古玩拍卖行，既少应有庄严，又见不出如何美观。更草率的是西路布置，大多房屋业已关闭，让游人从房外窗下转来转去，几几乎到处窗前都是灰扑扑几案炕床上一具绿玻璃小钟，既不像原有陈设，又不肯稍加安排，只累得游人又疲乏又厌恶，别无任何美感。这种保管典守心理状态，和故宫开放原因，以及现代博物馆主要目的，可以说完全不能调协。一个普通游人，也有资格向负责人抗议，何况是还不断有世界专家惠临！所以谈文物教育与价值发扬，第一件事，恐怕应当是故宫博物院得有个根本改造设计。一切原有的办事人员，尽管照旧保留，丝毫不用更动。但有关研究陈列并推广指导及与现代工艺接触，却得集思广益，约请全国专家学人合作同工，来重新为设计。如果主持院务的马叔平先生能有远见和魄力，把责任兴趣扩大，成为国家民族复兴一种象征。目前即可拟具一个新计划，就北大文、史、博物馆科，清华文、史、人类、社会、建筑、以及新成立的美术考古系，师范学院的博物管理系，辅仁美术、人类学系，燕京史学系，以及美术专门学校，采取一种崭新的进步合作态度，由各校分别考选本校有关一系毕业生若干人（共同假定为五十人到一百人），给以半助教费用，作各校“助理研究员”名分，用景山内博协空屋作教室宿舍，一部分时间就各校所有课目授古器物学，美术史，及近代博物馆保管与陈列等等专题训练，一部分时间就故宫所有实物分组作观摩学习，并参加故宫某部门整理研究目录卡片工作。以两年为期，这种学生训练结果，即可作如下分配：一各回本校服务，二入故宫作专门研究，三至各省市及国内公私博物馆主持工作，四出国去作国外博物馆有关远东文物艺术的助手。其次是特辟若干陈列室，将有关现代文化特种工艺美术品，如瓷、漆、玉、牙、丝织物、景泰蓝、家具，专供国内学术单位，中博协会会员，及各有关部门专家，工艺美术指导设计人研究参考，并在技术上贡献以一切便利。这个计划提交理事会或行政院时，我相信将毫无异议，即可顺利通过。

第二件事是专科以上学校文物馆的设立。其有区域性的大学，尤宜

有一较新看法，将文物馆看得比图书馆或生物理化等馆相等。不仅仅需要一笔固定经费，还需要特别培养一点人才。

这种新看法虽各受预算限制，不易放手作去。但在北方几个大学，多因事实需要，到这个问题上，投了点资，用了点心，一切还在摸索中，也必然在进展中。惟说起来会共通有一点感慨，即工作实在已迟误了二十年，能早在二十年前着手，有一部分金钱和三五人精力放在上边，目前工作就便利多了。正因为来不及在二十年前抢救一点文物，训练一些专才，所以任何一个大学，在目前想搞一个小型而比较完备的文物馆，供给上“文化史”或其他相关课目作学习参考，就不易办到。甚至于要开那么一个课程，或“美术史”课程，想请一位合用教授，也不容易得到。清华复员各系设置费用数目比较大，想要用短短时间，产生个比较合用的参考室，到花钱时才知道仅仅是钱还不成。北大则蔡孑民先生提倡美育代宗教学说已有了三十年，当前在任何方面找寻一点影响就不容易发现。本来虽有一份丰富重要拓片，有一点史前陶和唐代冥器，在图书室中还有一大份明清插图戏剧小说，复员以来又陆续买了点铜器及杂器物，还另从国外博物馆购买了些散失出国的名画照片，若就这几部分收藏来教美术史，即不免使教师感觉束手，进而谈美育，还相差多远！

至于艺术专科学校，十年前由赵太侔先生主校事，谈起一个美术学校的必需环境时，个人即在《大公报》一个小文中谈到：“学校在学习上虽必需分组，惟共通基本训练，必从史的系统印象入手。必需扩大他们的兴趣和知识，眼或心，到更多方面去。如只能训练他们用手的技术，结果恐不会有何成就，有关纯艺术参考室，如字画图录，至少得有三五千点代表原作或复制品。有关工艺美术参考室，至少雕塑、陶瓷、漆、玉、丝织物、毛棉丝编织与刺绣、木器家具和小件日用物，应特辟专室，各有上千点实物或模仿品。想把学校办成一个学校，不必要职员消耗减少到最低限度，却有大笔经费作充实环境准备。主要原因是不仅教育学生，更重要即教师也必然乐意更加充实自己！美术专科学校的美术史教学，更必需用学校收藏和故宫收藏实物作主体，文字作辅助说明，方能给学生一种真正有价值的启发。”时间已过了十二年，学校设备去理想实在还远得很。主校事的徐悲鸿先生，虽十分热心于“艺术革新”运动，各部门教学又多精干少壮，在空气上注入了一点新气息，可是一切真的革新恐还要有所等待。一个雕塑系，一个陶瓷系，一个图案系，在北平办从传统学习正有取之不尽便利，史的系统印象，还不能为师生有个好好准备，不让他们从多方面透彻理解传统，再有所取舍，有所综合，言创造，当然也就不免容易堕入虚空。十年前国画组，即有至

古物陈列所请求临摹鉴赏旧画的约定，近来似乎也未见继续。再如日昨举行李杏南先生的刺绣物展览，学校如能稍有一笔经费，对图案系教授助教一点鼓励，用一年半载时间，即可望作到更丰富成绩。我到的时候是下午三点钟，满以为必可碰到一个教授和一群学生，在用一种新的观点，讨论到这部门成就应用到现代装饰画、壁纸、陶漆，以及水彩画的可能影响，或有若干学生在摹取单位。谁知一个人都没有，一进去真令人有凄凉之感。……总之，学校中“美术”或“美术史”的空气，都还不够浓厚，待负责人作多方面设计与鼓励。若我们想得到，将来大部分毕业生都得去中学教美术，自不免令人稍怀杞忧。这时对古典优秀传统毫无兴趣，将来盼望他们分布到国内各地去，希望他们能吸收综合更多民间艺术，发展他们的创造力，也不免会受限制。悲鸿先生的理想，教授先生的热心，想在第二代上起作用，不特个人工作具创造性，还对普遍艺术运动具启发性，艺专的环境和设备，无论如何还得加以更大注意关心，方能配合。并应当取得故宫、中博、北图等等国家机构及私人帮助，给学生以更大方便与鼓励，才不至于落空。

有关学校文物馆的进行，美专可不至于发生人的问题。只要肯去做，大致不会十分困难。至国内其他学校，除热心的文史教授，大致就还得特别训练一些工作人员，才可望慢慢把工作推进。以个人私见，即用特别公费制，或由各校自考，或由博协代考，各送二三名本校文史系毕业生，派至北平就学，二年为期，再返本校服务，实在是一个方便而又经济方式。

第三件事是文化史或美术史参考图录的编印。以供给大学或中学为目的，这种侧重图录附加说明的著作，到今为止，可以说，还无一种完善的作品可供应用。虽近年郑西谛先生从日人工作上转手，印行了一些东西，个人精力识见终有限度，且价格也去普及甚远。这种工作宜由普通商人及专家个人，转而成为集团工作，不待说明也应当为国人所承认。这工作求接近理想，应当由博协个人会员取得团体单位特别帮助，共同来进行编纂，由国家付印，应作到至少每一中学必有一份，中学校的文史美术科目，也才有机会相互衔接会通，不至于各自游离。若干重要代表作品，并应当为特制大型复印品或仿制品，如普通生理挂图和生物模型。这也是必得由博协指导，方能进行的工作。

第四件事是扩大省县市博物馆，注重地方性文物与民俗工艺品收集。事情或由内政教育二部特设一美术文物专门委员会，与博协合作，指导设计进行。或完全放弃政府关系，即由博协单位就近设计指导逐渐试办。以省区作单位，如云南、贵州、青海、宁夏，不妨侧重民族人类学部门，浙江、河南、江西、福建，收陶瓷，苏杭、南京、四川，收丝

织物纹案，福建、湖南、浙江收竹漆器旧物。……

国家区域那么广大，历史又那么长久，且在长长历史上不断有异族邻邦不同文化渗入混和，边区种族又常常各自成为一个单位各有不同发展，许许多多被疏忽美术品，所表现的性格或精神，都充满了民族时代特征，以及在发展中痛苦的挣扎和青春欢欣。有些区域具独一性的实物，因为这种有意收集或偶然发现，不仅将扩大学人见闻，在比较文化史上意义重大，很可能还包含一种机会，使之与现代工艺发生新的接触，作成广大的影响。（如漆玉与现代胶质塑成物的影响。至于陶器工业的革新，对国家经济尤具重要性。）

几件事情也可说是一件事情，即文物保卫的实际步骤第一个共同实验。看来不容易作，作来却又并不什么困难。困难的或许还是团体习惯，和个人成见，加上那个怕负责，怕做事的心理状态不易克服，因之这个有意义的新尝试，便不容易从一个真正学术合作方式上即早着手。如何克服这点有形无形的困难，我们愿意把希望全部寄托在博协诸先生身上。求保卫文物由呼吁到实现，我们得要人工作，得从一个步骤上有所探索，准备冒险，而且努力应付挫折和一切难题，方不至于落空。照目前情形说来，不仅专门人才不够用，即好事喜弄三脚猫如我们那么一种人也还不够多！

今天是博协北方会员集会的第一回，所以我敢特别把这点意见写出来，借作他山之石，为诸专家攻错。题目是“收拾残破”，私意从此作起会为国家带来一回真正的“文艺复兴”！这个文艺复兴不是为装点任何强权政治而有，却是人民有用心智，高尚情操，和辛苦勤劳三者结合为富饶人类生命得到合式发展时一点保证，一种象征！

本篇原载1948年10月1日、16日《论语》半月刊162期、163期，署名沈从文。据原发表文本编入。

关于北平特种手工艺展览会一点意见

中华民国已过了三十六个双十节。这一天翻开报纸看看，照例是伟人讲话，功臣授勋，名流题词，商店减价。记得黎元洪作大总统时，总统府前新华门，当天必张灯结彩，欢迎北平市民入内观赏。一群群男妇老幼，走到怀仁堂前，从大窗口前必可望见阅兵归来的黎大总统，端坐在大办公桌边，桌上还有些文房四宝和待批文件。机会好恰当其时，说不定还可看见第一号“公仆”走出门外，和人民随便点点头，谈谈话，表示民主国元首风度。场面安排得虽然充满戏剧味，比起后来曹锟张作霖以下伟人每出门即净街断绝行人，前者真可说是太平盛世！游园群众把瀛台，流水音，卍字廊，一一走到，金鱼、孔雀、麋鹿和方面大耳宽和有容的大总统相貌收入印象中后，各自回转家中，在饭桌旁，在土炕上，家人父子一定还用作话题，谈得津津有味。过了这一天，一切恢复旧观，倒粪的依然满街走动，洒水的依然站在街中心……军阀割据如旧，社会停滞如旧。一切虽见不出什么新气象，北平市民却不折不扣过了一个由民国带来的快乐节日。和民十二以后情形对照，前者将更值得记忆。因为时代越变越不同，本来使人兴奋快乐的国庆日，已慢慢的成为一个使人痛苦纪念了。尤其是八一三以后，北平市民到了这一天，如把国家永不闭幕的内战，和被异族奴役的悲剧，印象一一温习，实在痛苦之至！

胜利和平后，北平市民又过了三个双十节。第一回感想是：“抗战影响到北方，侥幸并未焦土。太和殿前受降，八十岁老市民参加观礼，眼见国家由毁灭中复兴，既悲且喜，不自觉会老泪泛滥！”第二回忧惧是：“他人焦土之事虽幸而免，自己焦土内战，却可能证实，这个城市的未来命运，人民亦无从做主，还将交付于天。”第三回现实是：“用北平作中心，四面千里内外到处都已成血海火海。工矿、农村、人心、理想，什么都毁了，寄身在这个大城市中的人民，说什么好？”

双十节又来到了。在血与火作成的大旋风中心，北平恰恰如一真空地带，反若异常平静。然察微知著，即以中南海而言，由行辕到刑庭，也就让人意味到时代一面，即真空不空。机关衙门或故宫，虽沿例张灯结彩，点缀国庆。除了少数外来游客，衣冠整洁，面有笑容，大多数市民却为过度饥饿与疲乏，以及对于明日的恐怖，现出一脸悲苦相。新由南方北来的人，都交口称赞北平市市容和市民的镇定，十分调和，以为近于奇迹。因为时局尽管紧张严重，粮食肉菜市场均告绝迹，镇静始终犹不会从人心上或脸上失去。战火焚灼早把这个名都大城陷于孤立，国内大批青年学生，还如奔如赴，齐来凑数，二百万市民，也仿佛除准备沉默接受明日困难和不幸外，不作任何自救自解之方。但是一个有心人，应当看得出，镇静实反映一种对现局的深沉绝望。也还有些什么在年青生命中生长，话出本题以外，保留不说为妙。

就在这种情形中，我们来过第三十七个双十节。到目下是历史博物馆，过去是献俘受降的午门城楼上，举行北平市特种工艺展览会。让二百万市民，放弃了对于帝王时代大酺赐宴的向往，及民国以来瞻仰公仆元首的兴趣，看看二十万小市民为自求生存，心手辛勤产生的事事物物。这种展览会，说是新时代有意义的象征，不为过分虚饰。

北平市的特种手工艺，历史悠远不易谈。真正成为一个生产单位，实在元明之际。景泰蓝与琉璃料器、灯彩香药与一般服饰用具，“京样”货物则成为海舶市场标记，且可作国内各地及边区种族时髦依归。加上清代二百年中有一个乾隆全盛时代，辇毂下百物百工汇萃云集，“京样”事物既集各地良工巧匠所长，政治势力更影响及一切有区域性生产。江浙西蜀之丝织物，景德镇之瓷器，图案花纹形式制度，即完全出自如意馆工师设计。苏广之木漆金玉制作，也必受都下风气支配。海外通商范围扩大后，北京工艺美术品，在出口货中已占一个特别位置。入民国以来，历史文物服饰家具，当成破衣烂衫，大规模向海外流，更以这个大城市作中心，除消耗固有储蓄，还吸收了山西、山东、陕西、河南，无数有历史性美术文物，丰饶了世界公私博物馆收藏。这些物品的来源，大多数还标明“得自北京”。也即因此，北平市又是一个仿古工艺美术品的生产地。二百万市民中一部分生活，即依托于这种生产关系中。国际上对“中国美术”印象好或坏，这部分市民的工作，始终担负着完全责任。成功的荣誉为国民所同享，他们却各自活在埋没无闻辛勤中。

但凡肯稍稍注意到这个问题的人，即必然明白，这个城市的过去光荣，已经日就衰落。（只除却“书呆子”一种，若也算计在内，因为原料集中，生产机构还合法，制造过程又不苟且，在国内外还勉强维持一

个抽象价格，其余都已贬值，且逐渐被海上新出品代替。）在原料供应、生产方式、成品分配同居劣势状态中，即特具地方性的产物，如珐琅料器、地毯、象牙和玉、剔红堆朱漆器，也有日渐衰败趋势。试把故宫新辟二陈列室和公园售品所比之，将更容易见出。外销困难和品质窳劣，本互为因果，时局好转或尚能补救。问题特别严重处，还是优秀工师的衰老与死亡，后来者难以为继。有关这件事情，《大公报》有几篇通信，说得相当透彻，提出的警告特别值得注意。“工艺”美术原有个传统标准，除器材外离不开工人的手和心。这种手和心的存在，并非一蹴可至，实包含了长时期的严格训练与培植。必保有高度熟练的技术，知向传统优秀记录广泛学习，兼能作新的综合，才足称为巧匠良工。如今能运用的手和心，各在饥饿困顿中行将消灭。国家博物院处理古物的方式，犹一仍旧贯，宝物、垃圾同样重鐍深护于库房中。美术教育的设计，又三十年一成不变，只把绘画作主体，对其他部门还近于点缀，少成就，少关心。且限于习惯，不能好好利用国家收藏，对美术史教学一改旧例，完全用实物作主体，来扩大学生知识见闻。三方面如此游离不相关连，说“振兴特种工艺”，说“文物保卫”，说“艺术革命”，到头来当然都不可免要落空！

这次特种展览，主持其事者实有那么一种认识：即这部门生产，有些本附属于过去时代，衰落和兴盛，不是为新时代文化水准测验，消灭并不可惜。但另外也还有些东西，在过去、当前和未来将依然和北平市数十万人民生计，及这个城市历史荣枯息息相关。它的发展与改进，不仅是一个简单经济问题，由金融界投资政府贷款即了事。还有个深一些的新旧接触与重造问题，得学人专家眼光下注，来指导，来努力，方有希望。依个人私见，并不重在多数普通人眼中成功，实宜于在少数人眼中失败。这个少数，指的即是“文物保卫”和“艺术革命”负责人。对于近代成品的水准低落，感到深深失望和忧惧，明白如此下去，实无从在国际上保持过去地位，需要进一步，从一个新观点合作同功，来作点事。换一句话说，这种特展的失败，是诸先生过去有责任待尽未尽，而且耽误已甚久。不仅熟悉器材性能的优秀工人，行将一一消失，即对传统有深刻认识和理解的学人专家，本身也大都快老了，要为国家、为人民、为文化真正来作点事，正是时候，再迟恐来不及了。

记得月前中博协会北方会员集会，曾有人讨论到“国宝”问题，认为“日人公私收藏，稍有特征都叫国宝，十分重视。中国三千年文物珍品，多到无可计数，宜由博协专家为定名，使世界承认。”诸先生用意本甚好。惟对文物美术态度苦缺少改变，国宝重要仅在夸富矜奇，不知

活用与现代问题接触，即拥有国宝十万件，其实亦了无意义。承平不过启盗窃之心，战乱且难免一把火全部毁去，只在历史上留下个长安洛阳一炬同尽印象，为后人追忆。日本所谓国宝，不仅仅当作政教宣传工具，重要的还是能进而作文化普及应用。少见小气诚可笑，热心认真却足钦。

乐浪郡挖了几座荒坟，因为发现一点特别漆器，一年半载后巨册图录报告即已印出，且照原样仿制的彩画漆匣、圆盘、羽觞、矮脚几，并坟墓缩小模型，便同时成为国内外研究室重要参考品。从另外一处偶然得到一片残锦，过不久延寿锦又新出问世。为研究中国青瓷，千年来所有产瓷区域废墟，及受中国青瓷影响的朝鲜、暹罗产瓷废墟就无不有专门工作人员足迹，把一切有价值碎片珍重收集。专集图录报告，且成为东陶争取世界市场的指南针。此外举凡专门性或通俗性著述印行，更无不得到公私收藏多方面合作与赞助。一种无私心的热忱，配合廉价印刷与优秀技术，我们实望尘莫及。有关中国文化美术史的整理，一个中国专家虽可从中随手挑出谬误，可是到今为止，就还没有一种同等分量作品可以代替。试反观我们自己成绩，一个故宫博物院，机构那么庞大，经过了二十五年，什么事都还不能着手。即有关工艺美术研究，德籍埃克教授，以个人能力，犹编印过一集"黄花梨木器图录"。故宫现放下过万件明清两朝木器家具竟不见一份有价值出版物，比私人著述稍多贡献！高级美术学校，学生就从来没有机会上过两年名实相符的中国美术史和比较美术史。分组制度缺少会通，竟作到除本组外什么兴趣都缺少。即以图画组论，对于画法以外，凡涉及工艺部门，如纸墨颜料品质性能鉴别，及新器材的尝试应用，都若不在学习范围内。也缺少专家作广泛研究，提出有价值报告，足供参考。传统好处少理解，新的知识常常拘于一隅，少壮学生即天才横逸，在这么一个教育环境中，当然常常浪费。一个雕塑系情形更惨，学生在校四年未上过中国雕塑史，竟似乎十分自然。笔者亲友中就有两个优秀高才生，对这部门传统之少趣味，少认识，都达到令人不敢相信程度。即属于这个工作器材的运用，经验能力也贫乏得可怜。竹、木、石、玉、牙、角，已根本不知如何着手，即用灰泥捏抟，仿照唐三彩涂釉法工作，和旧式油泥捏真技巧也毫无尝试兴味。新的胶性合成物，或粉状新金属合成物处理，自然更无可望。展览会可看到的，葫芦依样，永远是白泥和石膏人体习作……至于有关学术研究机构的关门习气，相互扞格不合作习气，闹派别、争正统、包办而不办习气，凡稍悉内中情况的，实在都不忍说，说来也只是使他人笑话，同道心碎。人人都知道官僚公文政治散漫迟缓之无效果，误了国家许多事，却不料学术研究的现实，种种弱点也普遍存在！人人都能说

抗战八年，死了千万壮丁，转机来时终于得到一个胜利和平。可决想不到在文物艺术古典与现代化接触问题上，因为专家学人缺少一种远见和深思，缺少一点牺牲成见的进取精神，更缺少的是批评检讨面对现实勇于修正的尝试，至今还如何完全落后，完全惨败。如照现状下去，即有五个八年挣扎，也不容易凭空得到转机！所以这次特展如从“失败”作全盘检讨，有关方面学人宜自承，政治军事上的败仗，应由伟人将军负较多责任，文化艺术上的败仗，却是学人专家的责任。有些疏忽处，且无从用任何托词自解。

于此进而言“文物保卫”，“艺术革命”，“特种手工艺复兴”，三件事不至于成为空洞名词，就必须把它看成一个问题。解决问题明确而具体，即故宫博物院北平部分，必有一完全改造计划，着手进行。第一步宜扩大专门委员会与中央北平两研究院，及各大学、北图、艺专，采取崭新合作方式，训练大规模大学毕业生作研究助手，为一切待进行工作有所准备。并就北平故宫所有收藏，重作有计划、有条理陈列，增加详细说明，让参观人真正得到一点教育。更另辟若干特种陈列室，专供各方面学人专家研究，及文史教学参考使用。有关特种工艺改进，更宜有一专门组织，直接担负指导责任。第二步宜恢复原有独立印刷机构，印行各种有价值图录报告，作全国性分布。配合联合国艺教设计，担当国际艺术出版品交换，并主持国家艺教改良主要工作。至于艺术专门学校，亦应有一扩大计划，把学校分为两院制，分纯美术与工艺美术二部，后者必包括陶瓷漆木图案装饰若干组，并彻底改变过去教学方式。应取得故宫特别便利，美术史通论与专题讲习，必用故宫各陈列室收藏，作广泛研讨与欣赏，导师辅助以文字说明。具优秀技术经验之工师，尤必须设法聘入学校，特遇完全平等，严格训练学生双手，并使其工作与实际问题发生关连。必作到工艺美术最优秀的模仿与创造，均出自艺专实验工场。纯艺术制作，新风格的把握，艺专成绩永远居最前列。

对习惯言，这是一种“革命”的措施。在进行中有麻烦，有阻力，有不易克服的种种困难。然而却唯有采取这么一个方式重新迈步，故宫或美专的存在，才会有意义，有生命，有前途。更新的心和手，才能够有希望不断产生。专家学人的文化研究工作，也才会有机会，真正和人民社会发生联系。一提革命，我们会联想起目前的悲剧现实，承认或拒绝，都似乎无补于事。然而下一代命运，我们如果还敢希望比这一代发展得能稍稍合理，就应当相信，目下究竟还可以为他们作点事。这种新的努力，很明显是将逐渐丰饶民族历史情感，使“现代文化”与“古典

文明”重新溶接，旧有的光辉复燃烧于更新创造中。直接影响到艺术，决不下于文学革命。间接影响到社会，由于爱，广泛浸润于政治哲学或实际生活，民族命运亦必转入一种新机……

我们必须要那么作，到另一时面对更新的现实时，也才能够有资格向武力与武器保有者，提出具历史性庄严而有力宣告：“北平毁不得。”为的是有个毁不得的理由与世共见。

（三十七年十月七日）

本文发表于1948年10月9日天津《大公报》。署名沈从文。现据原发表文本编入。

敦煌文物展览感想

敦煌文物展览，经两个月筹备工作，于四月十号在午门楼上预展，十三号正式开幕。这次文展的意义，是美帝扩大侵略，重新武装日本，人民政府为唤起全国人民对于伟大祖国文化的热爱，反帝、反封建，消灭匪特残余的运动高潮中进行的。有关敦煌文物历史商讨，已经有很多专文提到，个人只有些零碎感想，写出来盼得通人指教。

一、敦煌石窟文物壁画，从北魏到晚清，约有一千五百多年历史，保存壁画最多最重要部分约一千年。以一个延长千年包罗万有的艺术宝藏，过去五十年中国绘画史，就从不曾好好的介绍过。可见我国的专家学人，对于这部分文物遗产的存在，实在还十分隔膜。即在著述中称引过《酉阳杂俎》、《历代名画记》诸书讨论到唐代长安寺院壁画的情形，对敦煌的现存壁画，却是完全陌生的。

二、敦煌宝藏引起世界注意，由于史坦因、伯希和等陆续偷窃而起，到为中国学人注意、呼吁，经满清政府下令甘肃官庭，把剩余八千卷古抄本送到北京后，洞窟壁画还是无人过问。过去专家学人的研究，也就只能限于古抄本在校勘学上比证和俗文学的研究。这些工作是有成绩的。但于洞窟壁画在中古文化史或美术史上的重要价值，由于缺少理解，缺少关心，搁置下来，就过了三五十年。这点时间就壁画本身说来不重要，但学术研究落后于人三五十年，就不是细事。实在值得我们共同深深警惕！

三、敦煌古代特重要的美术品，以及西域各地如高昌、库车发现的重要美术品，不断被各帝国主义间谍巧取豪夺偷运国外。过去政府负责人，由于无知、无能、媚外、惧外，都若视而不见，也从不作索回原物考虑。直到这些文物印成精美图录，引起世界惊异，公认为是中古时代东方瑰宝时，国内学人面对这种现实，才稍有反应。但除少数人知道它对中国现代文化和世界文化的贡献，具有何等重大的意义。此外多数学人，还是不大理会，也实在不明白从何理会起。一个国家由于近代教育

不健全的发展，做断代史研究的，不仅对其他时代不关心，即对自己所学习一代器物也缺少关心，请想想，这种学风的闭塞，发展下去应当是种什么空气！所以几种德国印行的西域图录，虽然印刷精美，前无来者，搁到北京大图书馆善本书库中，二三十年就很少有人提起。记得二十年前贺昌群谢刚主两先生在馆中工作时，曾从他们的手中借阅过几次，只觉得给个人教育太大、太深。最近到文展联合工作室有机会翻看这些图录，使我惊奇快乐又十分痛苦，即这部书外皮稍破，一切还如原来完整。这对我真是一种更大更深的教育。一方面可以说这部书虽饱经苍桑，因保护得法，还能安然无恙。另一方面也看出，这部书二十多年来实束之高阁，无人过问。二十年来世界历史面貌已完全变了样子，几个不可一世的资本帝国主义国家，都在历史发展考验下，落日下沉，默然无光，得到了他应得的结局。另外许多新兴国家，或曾经本国残暴统治，弄得死气沉沉，或曾经被他国奴役作贱，民不聊生，但因人民在斗争挣扎中抬了头翻了身，又变得十分活泼年青了。即中国本身，也在共产党领导下，进行了三十年艰苦流血斗争，把帝国主义者近百年在中国的特殊势力，和三千年老封建完全击溃，完全扫荡，展开了个历史所没有的壮丽辉煌新局面。所有帝国主义者过去在中国用不正当手段偷盗的文物，迟早都可望追还。但是德帝过去的盗窃部分实物，于第二次世界大战中都已完全毁去，留下的唯一痕迹，就是这几本图录。直到今天的人民政府，这些图录因配合敦煌书展公开陈列，我国多数专家学人和广大人民，也才有机会认识自己国家的西北部，原来还有那么一份伟大精美的遗产。由于过去政府的无知、媚外，人民在双重压迫下又无可为力，这些重要文物才被偷盗而去，终于毁坏丧失。可见对于伟大祖国文化的认识和热爱，政府、专家和广大人民，都还有责任待尽。负责方面应当作的事，实在还很多而且十分迫切。爱国主义的提倡，有一个具体切实方式，即有什么值得爱，必需提出来让人知道。即以藏书过百万卷的北京图书馆的工作而言，面对广大人民，明日可作的事，待作的事，也就太多了。

四、近五十年的中国，是在帝国主义列强侵略发展中，始终把一个又一个军阀官僚、贪污残忍的上层统治维持下来的。统治者虽换来换去，腐败无能还是照样，直到解放，人民才作了自己国家的主人。帝国主义者彼此之间有矛盾，有冲突，但侵略奴役中国的阴谋目的，却完全一致。日帝因处心积虑要灭亡中国，想配合武力作深入一层的文化侵略，对中国古文化也就特别注意。如殷周战国铜器玉器的整理，汉代漆器地下材料的整理，唐宋以来的陶瓷问题，丝织物刺绣服装问题，建筑、雕刻、绘画史诸问题，都作了一些越俎代庖的工作。虽并不做得如

何好，可是排比材料客观认真的态度，罗列材料巨细不遗的方法，总能够给人一种条理贯穿的印象。日帝征服中国的妄想，虽已被中国人民共同的力量打倒，涉及文化史诸问题的讨论时，我们还不能不要借重这些参考资料。即以敦煌学而言，西域考古知识的综合研究，他人早已作过详细介绍的工作，我国治史部学的，搞断代分门艺术史的，作美术史教学的及一个更大多数的艺术工作，就还很少有人能够把这部门的研究成果，具体反映到工作中，以及表现到更新的创造中。所以谈保卫发扬优良的文化传统，认真说来，我们的学术工作，是落后了一步的。有许多事情根本还未着手，有许多事情作得又不如别人耐烦细心。如不是从当前起始，更多学人有个普遍深刻认识，来合力同工，急起直追，狠心苦干十年八年，好好打一个结实底子，这种落后的现象，即三五十年后，还是无从凭空好转的！

五、我们国家是个有优良伟大传统文化的国家。由于民族性的朴质、强韧、勤劳，并对于艺术有特殊爱好和丰富无比的创造力，历代都留下无数宝贵的遗产。铜、玉、陶、瓷、漆器、丝绣织物、纸张，有些三千年前即已发明，有些二千年前已极为精美，现在都还保存的十分完整。在石壁上作彩色逼真活泼生动的人物故事画，已有两千多年，壁画制作技术，却一直保存下来，继续发展，作成种种在世界上风格独具的创造。但是在这个历史光辉照耀下，有心人都不免会有点儿惭愧。因为比较起来，这种蓬蓬勃勃的艺术创造力，近百年实在不曾在新的方面有何特别表现。即以认识传统接受传统而言，到如今，我们就还没有一本能够用物质文化发展作重心的中国文化史，更没有一部以劳动人民的生产创造为正统主流的中国美术史或工艺发展史。在国内几个重要文物机构内，为这个庄严伟大工作而作的初步准备，也还没有具体进行。换言之，即对这种种问题，多方面还缺少理解和认识，自然也就得不到应有的关心。读书人，不可免还存在于书本中研钻，从文字章句间找证据，以书证书。弄金石书画杂器物的，旧式的尚难摆脱玩古习惯，把握不到大处。新式的又常用个资本主义国家教育下培养成对古典文物和近代美术的鉴赏态度，惊奇，赞美，爱好，可缺少一点尊敬。概念的理解它和上层文化的结合十分紧密，可无从再进一步，理解它和生产劳动的关连——即一切出于劳动创造，而对之发生应有的敬重。至于美术史的教学情形，就实在更严重更惨。由于近四十年美术教育的习惯，意识目的即欠明确，美术史可以说虽有若无。一个提纲挈领贯串全部学程的中国美术史，教学的居多就只能将重点侧重于字画，对于其他方面的参考资料，都无从好好的全部掌握。本人既不能具体从物的历史现实中，更深刻广泛去发现问题，处理问题，自然更难望用它来教育他人，启发后

者。最近听一个南方的老朋友谈天谈及人才的困难，才知他主持那个有四百同学的学校，就还没有中国艺术史课。为这一课的需要，学校对于实物图录应有的准备，也说不上充实完备。一切的因袭都指望明日会有个转机：政府多给一点钱，其他机会为训练出一批人。不知道问题并不是那么可解决的，这种教育环境的继续，我们敢说，任何有创造天赋的年青人，都不可能得到应有的发展机会的！所以每每听人说到人民中国明日的远景，认为“随同经济建设高潮之后，必然有个文化高潮来临”，总不免令人感到焦虑和惶恐。个人实深信这个文化高潮来临的必然性。即一面有百十万人民志愿军，为抗美援朝保卫中国东北大门，而在和侵略者美帝长久作战，另一面新中国人民，在土改进行完成，解放了双手和头脑，解放了生产力，也会在新的政治领导热情鼓舞中，克服任何困难，用生产建设促进这个全面文化高潮早日实现的。不过一切文化都不能凭空产生，必需深深植根于一个优良传统的营养液中，和人民活生生的现实中，才会发育正常良好而为人民喜见乐闻。新的艺术教育实施和传统接既如此不具体，即有充分面向群众的机会，艺术工作者的困难还是依旧的。新的文化高潮，字面意义如指的是一般文学、音乐、雕刻、绘画、电影、戏剧等等的成就表现，我们原有的底子，实在是不够用的。试检查一下这几个部门的基础，就可知有一些虽生长于“五四”以后，差不多都包含有本国封建末期文化的琐碎、贫薄和资本主义国家商业性及半殖民地市场的意识趣味在影响、在支配。有些部门完全失去了中华民族固有的长处，弄得个不三不四。有些部门又直接从海上贩来，能摹仿而少创造即摹仿也少条贯，只是枝枝节节的。全国解放后，从文艺座谈把工作面向工农兵的原则，作为实验而努力，艺术的现实性普遍已提高了很多。但有好些工作，就还是为一个先天不足所限制，无从讳言。如仅仅用这个薄弱旧底子，来迎接文化高潮，人民历史的变动越辉煌壮丽，艺术工作者只有越感束手。文化的表现，依然不免是薄弱无力落后甚远的！唯一办法即必需把这些工作，植根于一个经过选择的传统泥土中来重新培养。使所有文化工作干部，对于祖国文化伟大处都有深一层的认识，深一层的爱。使每一部门的新工作，都能由于和优秀传统浸润融合，逐渐启发出一种新的创造心，也才可能把工作结合爱国主义和国际主义，来用种种色彩复杂形式多方的新创造，迎接这个文化高潮，更重要还得领导方面把一个文化观从一个更博大更深远一些目标出发，不拘泥于已有经验和烂熟教条，清楚明白认识更新的文化创造，还不只是十万二十万文化工作者的努力，即能全部完成。必然要百万千万的工作者，用他们的热情和辛勤来共同努力，共同创造表现。必需把种种固有的优秀的文化传统，先由这十万二十万的基本干部加以

充实，发扬，作成广泛的接触发展，和新的生产发生密切联系，反映到万千种工艺美术生产中去，使千万工作者和更多数农人和工人，各在一区域，各就有区域性的器材、条件限制下，都能够用一种新的作风新的态度来从事一切应用品的创造，这才配得上真正时代的需要，也才可说是真正的文化高潮来临。

如迎接文化高潮的意义，应当是那么全面的接触，全面的展开，我们可以说，目下所有的准备工作，离明天需要还远。一切都等待有个全面深入的检讨，有些更新的办法，并广泛着手来作一些普遍性的试验，才算得是开始走第一步路！这次敦煌文物的展览给我们的教育，就是十分切实的一课。面对这份遗产，才会明白我们过去对于传统的无知，因不善于利用，是一种多大的损失。敦煌文物可以说伟大无比，但是当前学人如不能用十分热情和关心，细致深入来从事研究，不能引起艺术工作者普遍的学习，即或有更多这种先民伟大的遗产存在，也还是无助于国家明日建设的。

敦煌文物的展览，使我们认识祖国伟大外，觉得还应当有计划转移到各部门有发展性、生长性的生产建设方面去才有意义。有关这问题，个人有两点意见想提提：一、敦煌研究只是一个长远工作的开始。临摹工作只是许多工作中一部分。机构必需扩大，并得政府给予工作人员以多方面赞助和鼓励。人员、书籍、工作上种种必要工具，都需要充实一些。有些工作限于条件无从单独进行的，如敦煌学的专题研究，如河西古文化地下发掘，还需要和其他文教机构来联合致力。特别是中央美术学院的绘画、雕塑、应用工艺各系，北大、清华和西北大学历史考古系，及轻工业部中一个指导或检定工艺生产单位，需要保持紧密的接触（轻工业部目前如还没有这个机会，应当考虑增设问题）。因为美术学院的绘画图案诸系，可从敦煌学习是无限多的。即以将来表现新中国的新气象而言，万万千千大小型建筑物的新型壁画，由炼泥圬壁调配颜料等属于纯工艺技术，到设计构图，用笔敷彩，就值得每一同学去敦煌老老实实学习一年二年。敦煌壁画有一部分颜料，可能是土生土长的，就地取材的方法，不仅是一个民族形式问题可参考，即为了经济，也就值得特别重视。至于敦煌中有装饰性的图案花纹，更是中国新工艺生产取之无尽的源泉，值得选重点把它浸透到几种新的轻工业生产，和一些有区域性的特种手工艺生产中去，比如说，国营染织物工厂生产，南北陶瓷生产，南中国普遍的竹木革纸生产，福建江浙的漆器生产，上海搪瓷玻璃应用品生产，北京特种手工艺生产，……于一年半载中，即必然可望把无数成果面向农村的普及方向上走去，一洗当前花纹失调，形态丑恶，以及烦琐萎靡、纤巧，种种不健康的气息，加以扫荡，而形成一派

清新明朗大胆肯定的气魄。这气魄，才真正是新中国人民情感和劳动结合应有的表现。二、为加强国人对于固有优美伟大的文化教育，其他部工作也应当如此逐渐推进展开，且把它贯彻到一些具体事件中去。例如近五十年帝国主义者对于中国文化破坏偷盗，这些重要美术品，北京中学生可以从图片上见到的，外省一个历史教授就不容易见到。能即早把这些重要文物整理刊印出来，分配到各方面去，这工作显然即可加强教育扩大中国人民明白文化强盗行为，一面也就可提高人民对于祖国文化的热爱。全国报纸如经常还可抽出一小部分篇幅，来介绍它给广大读者，即可将反帝宣传和爱国主义的文化教育结合而为一，为明日文化高潮作一种准备。这种准备工作，个人认为当前就十分迫切重要。特别是目下散布于国内各部门工作上的高级文化干部，各级学校的历史国文美术教员，出使各国的工作人员，以及各专科学校的教师，和一般大学的文史学系教授，实在都太需要这种教育了。缺少这个应有准备，到文化高潮来临时，有不少方面，会不免为当前人少事生疏，配合不来，辜负了明时盛世的！

七、敦煌学的研究进展，不仅是个绘画范围内新旧书接触扬弃的问题，同时也是一个文化史整理清算的问题。这次展览即已为国内学人研究中古时代文史、乐章、歌舞、兵制、建筑、绘画、西域文化交通史、中古社会、宗教心理……提供了无数新的物证，启发了许多前所未料想的新问题。云冈近在大同，离铁路不过二十余里，一切工作条件都比较敦煌便利甚多。北京地方治雕塑的朋友，也必然有能够充满热忱和信心，来埋头工作十年八年，使国内雕塑学习，从这个工作基础上，得到一分清新活泼的力量。同时且教育了人民，祖国这部门的伟大成就，是些什么，如何可爱。这种工作初初作来自然也免不了沉闷、单调，且必需通过一些摸索失败的困难，和其他新中国建设工作相似，是要勇敢无畏而又能持久刻苦忠于其事的文化战士，来从事，来担当的。在新的人民时代，应当有这种战士不断出现在我们眼前。

一九五一、四、十三、于北京

本文未发表过。因原稿未见，现据社会科学院古代服饰研究室抄稿编入。

文史研究必需结合文物

七月十八日《文学遗产》，刊载了一篇宋毓珂先生评余冠英先生编《汉魏乐府选注》文章，提出了许多注释得失问题。余先生原注书还未读到，我无意见。惟从宋先生文章中，却可看出用“集释法”注书，或研究问题，评注引申有简繁，个人理解有深浅，都同样会碰到困难。因为事事物物都在不断发展和变化，文学、历史、或艺术，照过去以书注书方法研究，不和实物联系，总不容易透彻。不可避免会如纸上谈兵，和历史发展真实有一个距离。这里涉及的是一个“方法”问题。古代宏儒如郑玄，近代博学如章太炎先生假如生于现代而治学方法不改变，都会遭遇到同样困难；且有可能越会贯串注疏，越会引人走入僻径，和这个时时在变化的历史本来面目不符合。因为社会制度和事物，都在不断发展变更，不同事物相互间又常有联系，用旧方法搞问题，是少注意到的。例如一面小小铜镜子，从春秋战国以来使用起始，到清代中叶，这两千多年就有了许多种变化。装镜子的盒子、套子，搁镜子的台子、架子，也不断在变。人使用镜子的意义又跟随在变。同时它上面的文字和花纹，又和当时的诗歌与宗教信仰发生过密切联系。如像有一种“西王母”镜子，出土仅限于长江下游和山东南部，时间多在东汉末年，我们因此除了知道它和越巫或天师教有联系，还可用它来校定几个相传是汉人作的小说年代。西汉镜子上面附有年款的七言铭文，并且是由楚辞西汉辞赋到曹丕七言诗两者间唯一的桥梁（记得冠英先生还曾有一篇文章谈起过，只是不明白镜子上反映的七言韵文，有的是西汉有的是三国，因此谈不透彻）。这就启示了我们的研究，必需从实际出发，并注意它的全面性和整体性。明白生产工具在变，生产关系在变，生产方法也在变，一切生产品质式样在变，随同这种种形成的社会也在变。这就是它的发展性。又如装饰花纹，一个时代有一个时代的风格；反映到漆器上是这个花纹，反映到陶器、铜器、丝绸，都相差不多。虽或多或少受材料和技术上的限制，小有不同，但基本上是彼此相似的。这就是事物彼

此的相关性。单从文献看问题，有时看不出，一用实物结合文献来作分析解释，情形就明白了。这种做学问弄问题的方法，过去只像是考古学的事情，和别的治文史的全不相干。考古学本身一孤立，联系文献不全面，就常有顾此失彼处，发展也异常缓慢。至于一个文学教授，甚至一个史学教授，照近五十年过去习惯，就并不觉得必需注意文字以外从地下挖出的，或纸上、绢上、墙壁上，画的、刻的、印的，以及在目下还有人手中使用着的东东西西，尽管讨论研究的恰好就是那些东东西西。最常见的是弄古代文学的，不习惯深入史部学和古器物学范围，治中古史学的，不习惯从诗文和美术方面重要材料也用点心。讲美术史的，凡有人除永远对"字画同源"发生浓厚兴味，津津于绘画中的笔墨而外，其余都少注意。谈写生花鸟画只限于边鸾、黄筌，不明白唐代起始在工艺上的普遍反映。谈山水画只限于王、李、荆、关、董、巨，不明白汉代起始在金银错器物上、漆器上、丝绸上、砖瓦陶瓷上，和在各处墙壁上，还留下一大堆玩意儿，都直接影响到后来发展。谈六法中气韵生动，非引用这些材料就说不透。谈水墨画的，更不明白和五代以来造纸制墨材料技术上的关系密切，而晕染技法间接和唐代印染织物又相关。更加疏忽处是除字画外，别的真正出于万千劳动人民集体创造的工艺美术伟大成就，不是不知如何提起，就是浮光掠影地一笔带过。只近于到不得已时应景似的找几个插图。这样把自己束缚在一种狭小孤立范围中进行研究，缺少眼光四注的热情，和全面整体的观念，论断的基础就不稳固。企图用这种方法来发现真理，自然不免等于是用手掌大的网子从海中捞鱼，纵偶然碰中了鱼群，还是捞不起来的。

王静安先生对于古史问题的探索，所得到的较大成就，给我们树立了一个新的工作指标。证明对于古代文献历史叙述的肯定或否定，都必需把眼光放开，用文物知识和文献相印证，作新史学和文化各部门深入一层认识，才会有新发现。我们所处的时代，比静安先生时代工作条件便利了百倍，拥有万千种丰富材料，但一般朋友作学问的方法，似乎依然还具保守性，停顿在旧有基础上。社会既在突飞猛进中变化，研究方面不免有越来越落后于现实要求情形。有些具总结性的论文，虽在篇章中加入了新理论，却缺少真正新内容。原因是应当明确提起的问题，恰是还不曾认真用心调查研究分析理解的问题。这么搞研究，好些问题自然得不到真正解决。这是一个"认识"问题，也是一个"思想"问题，值得全国治文史的专家学人，正视这一件事情。如果领导大学教育的高等教育部，和直接领导大学业务的文史系主任，都具有了个崭新认识，承认唯物史观应用到治学和教学实践上，是新中国文化史各部门研究工作一种新趋势和要求，想得到深入和全面的结果，除文献外，就不能不

注意到万千种搁在面前的新材料。为推进研究或教学工作，更必需把这些实物和图书看得同等重要，能这么办，情形就会不同许多了。因为只要我们稍稍肯注意一下近五十年出土的材料，结合文献来考虑，有许多过去难于理解的问题，是可望逐渐把它弄清楚的。如对于这些材料重要性缺少认识，又不善于充分利用，不拘写什么，注什么，都必然会常常觉得难于自圆其说，而给人以隔靴搔痒之感。特别是一面尽说社会是在发展中影响到各方面的，涉及生活中的衣食住行和器物花纹形式制度，如不和实物广泛接触，说发展，要证据时实在不可能说得深入而具体。照旧这么继续下去，个人研究走弯路，还是小事。如果这一位同志，他的学术研究工作又具有全国性，本人又地位高，影响大，那么走弯路的结果，情形自然不大妙。近年来，时常听人谈起艺术中的民族形式问题，始终像是在绕圈子，碰不到实际。原因就是谈它的人并没有肯老实具体下点工夫，在艺术各部门好好的摸一个底。于是社会上才到处发现用唐代黑脸飞天作装饰图案，好像除此以外就没有民族图案可用似的。不知那个飞天本来就并非黑脸。还有孤立的把商周铜器上一些夔龙纹搬到年轻女孩子衣裙上和舞台幕布上去的。这种民族形式艺术新设计，自然也不会得到应有成功。最突出不好看的，无过于北京交道口一个新电影院，竟把汉石刻几辆马车硬生生搬到建筑屋顶上部去作为主要装饰。这些现象怪不得作设计的年轻朋友，却反映另外一种现实，即教这一行的先生们，涉及装饰设计民族形式时，究竟用的是什么教育学生！追根究底，是人之师不曾踏实虚心好好向遗产学习，具体提出教材的结果。“乱搬”的恶果，并不是热心工作年轻同志的过失，应当由那些草率出书，马虎教学的人负更多责任的。不把这一点弄清楚，纠正和补救也无从作起。正如谈古典戏的演出，前些时还有人在报纸上写文章提起，认为“屈原”一戏演出时，艺术设计求忠于历史，作的三足爵模型和真的一模一样。事实上屈原时代一般人喝酒，根本是不用爵的。楚墓和其他地方战国墓中，就从无战国三足爵出土，出的全是羽觞。戏文中屈原使用三足爵喝酒，实违反历史的真实，给观众一种错误印象，不是应当称赞的！反回来看看，人面杯式的羽觞的出土年代，多在战国和汉代，我们却可以用它来修正晋代束皙所谓羽觞是周公经营洛邑成功而创始的解释。

如上所说看来，就可知我们的研究工作，或教学工作，都必需和新的学习态度相结合，才可望工作有真正的新的展开。如果依旧停顿在以书注书阶段，注《诗经》、《楚辞》，固然要碰到一大堆玩意儿，无法交代清楚具体。即注《红楼梦》，也会碰到日常许多吃用玩物，不从文物知识出发，重新学习，作注解就会感觉困难或发生错误。目下印行的

本子，许多应当加注地方不加注解，并不是读者已经懂得，事实上倒是注者并不懂透，所以避开不提。注者不注，读者只好马马虎虎过去。这对于真的研究学习来说，影响是不很好的。补救方法就是学习，永远虚心的学习。必需先作个好学生，才有可能作个好先生。

我们说学习思想方法不是单纯从经典中寻章摘句，称引理论。主要是从实际出发，注意材料的全面性和不断发展性。若放弃实物，自然容易落空。苏联科学家伊林说，我们有了很多用文字写成的书，搁在图书馆，还有一本用石头和其他东东西西写成的大书，埋在地下，等待我们去阅读。中国这本大书内容格外丰富。去年楚文物展览和最近在文化部领导下，午门楼上那个全国出土文物展览，科学院考古所布置的河南辉县发掘展览，历史博物馆新布置的河北望都汉墓壁画展览，及另一柜曹植墓出土文物展览，就为我们新中国学术研究提供了许多无比重要的资料。大如四川"资阳人"的发现，已丰富了旧石器时代晚期中华民族的分布区域知识。全国各地新石器中的石镰出土，既可说明史前中华民族农耕的广泛性，修正了过去说的商代社会还以游猎为主要生产的意见，也可说明西周封建农奴社会的经济基础，奠定男耕女织的原因。小如四川砖刻上反映的弋鸿雁时的矰缴架子，出土实物的汉代铁钩盾，都能具体解决问题，证明文献。还有说明燕国生产力发展的铁范，说明汉代南海交通的木船，说明汉代车制上衡轭形象的四川车马俑，说明晋缥青瓷标准色釉的周处墓青瓷，说明青釉陶最原始形象的郑州出土殷商釉陶罐，一般文史千言万语说不透的，一和实物接触，就给人一种明确印象。这还只是新中国建设第一年，十五万件出土文物中极小一部分给我们的启示。另外还有许多种新旧出土十分重要的东西，实在值得专家学者给以应有的注意。近三百年的实物，容易损毁散失的，更需要有人注意分别收集保存。这工作不仅仅是科学院考古所诸专家的责任，应当是新中国综合性大学文史研究者共同的目标；也是一切美术学校教美术史和实用美术形态和花纹设计重要学习的对象。因此个人认为高教部和文化部目下就应当考虑到全国每一大学或师范学院，有成立一个文物馆或资料室的准备。用它和图书馆相辅助，才能解决明天研究和教学上种种问题。新的文化研究工作，能否有一种崭新的气象，起始就决定于对研究工作新的认识上和态度上，也就是学习的新方法上。即以关于余、宋二先生注解而论（就宋引例言），有始终不能明白地方，如果从实物注意，就可能比较简单，试提出以下数事，借作参考：

第一条"帩头"，引证虽多，但仍似不能解决。特别是用郑玄注礼，碰不到实际问题。因头上戴的裹的常在变，周冠和汉冠已不相同，北朝漆纱笼冠和唐代四脚幞头又不同。宋先生用"以书注书"方法是说

不清楚的。若从实物出发，倒比较省事。“少年”极明显指的是普通人，就和官服不相干，应在普通人头上注意。西蜀、洛阳、河北各地出土的汉瓦俑，河北望都汉书，山东沂南石刻，和过去发现的辽阳汉画，山东汉石刻，和时代较后的十七孝子棺石刻，及画本中的《北齐校书图》、《斲琴图》、《洛神赋图》，及敦煌壁画上面都有少年头上的冠巾梳裹可以印证。

第二条关于跪拜问题，从文字找证据作注解，也怕不能明白清楚。因为汉人跪拜有种种形式；例如沂南石刻和辽宁辽阳营城子画，有全身伏地的，山东武梁石刻有半伏而拜的。另外也有拱手示敬的，还有如曹植诗作“磬折”式样的。余注系因敦煌唐画供养人得到印象汉石刻有这一式。宋文周折多，并不能说明问题。因诗文中如用“长跪问故夫”的意思，就自然和敬神行礼不是一样！接近这一时期的石刻却有不少长跪形象！

第三条余注不对，宋注也和实际不合。试译成白话，可能应作“不同的酒浆装在不同的壶樽中，酒来时端正彩漆爮勺、为客酌酒”。酌的还大致是羽觞式杯中，不是圆杯，也不是商周的爵。长沙有彩绘漆爮勺出土，另外全国各地都出过朱绘陶明器勺。汉人一般饮宴通用“羽觞”，极少发现三足爵。曹植《箜篌引》中的“乐饮过三爵”，诗意反映到通沟墓画上，也用的是羽觞。在他本人的墓中，也只挖出羽觞，并无三足爵。如仅从文字引申，自然难得是处。

第五条“媒人下床去”，汉人说床和晋人的床不大相同。床有各式各样，也要从实物中找答案，不然学生问道：“媒人怎么能随便上床？”教员就回答不出。若随意解释是“炕头”，那就和二十年前学人讨论“举案齐眉”的“案”，勉强附会认为是“椀”，才举得起，不免以今例古，空打笔墨官司。事实上从汉代实物注意，一般小案既举得起，案中且居多是几只羽觞耳杯，圆杯子也不多！《孔雀东南飞》说的床，大致应和《北齐校书图》的四人同坐的榻一样。不是《女史箴图》上那个“同床以疑”的床。那种床是只夫妇可同用的。

第八条“柱促使弦哀”，明白从古诗中“弦急知柱促”而来。余说固误，宋注也不得体。宋纠正谓琴、瑟、筝、琶都有柱，而可以移动定声，和事实就不合。琵琶固定在颈肩上的一道一道名叫“品”，不能移。七弦琴用金、玉、蚌和绿松石作徽点，平嵌漆中，也不能移。“胶柱鼓瑟”的“柱”，去年楚文物展战国时的二十三弦琴，虽没有柱，我们却知道它一定有：一从文献上知道，二从击弦方法上知道，三从后来的瑟上知道。柱是个八字形小小桥梁般东西，现在的筝瑟还用到！唐人诗中说的雁行十三就指的是筝上那种小小八字桥形柱（新出土河南信阳

锦瑟已发现间式柱）。

第九条“方相”问题，若从文献上看，由周到唐似无什么不同。从实物出发看看，各代方相形貌衣着却不大相同，正如在墓中的甲士俑各时代都不相同一样。那首诗如译成现代语言，或应作“毁了的桥向出丧游行的方相说：你告诉我不胡行乱走，事实上可常常大街小巷都逛到。你欺我，你那能过河？”“欺”作“弃”谐音，还相近。意思即“想骗我也骗不了我！”后来说的“不用装相”，意即如方相那么木头木脑，还是一脉传来，可作附注。大出丧的游行方相是纸扎的，后人称逛客叫“空老官”，也是一脉相传。这些知识一般人都不知，大学专家大致也少注意到了。如照宋说“相呀，我那能度你？”倒不如原来余注简要，事实上两人对它都懂不透。

第十二条关于草履纠正也不大妥。宋说“草履左右二只，以线结之，以免参池”，引例似不合。南方草履多重叠成一双。原诗说的则明明是黄桑柘木作的屐和蒲草编的履，着脚部分都是中央有系两边固定，意即“两边牵挂拿不走主意”，兴而比是用屐系和履系比自己，底边两旁或大小足趾比家庭父母和爱人，一边是家庭，一边是爱人，因此对婚姻拿不定主意。既不是“婚姻和经济作一处考虑”，也不是“女大不中留”。这也是要从西南四川出土俑着的履和西北出土的汉代麻履可以解决，单从文字推想是易失本意的。

第十三条“蹀躞黄尘下”，译成如今语言，应当是“在牌里喇叭尘土飞扬中”。宋注引申过多，并不能清楚。一定要说在黄尘下面，不大妥。原意当出于《羽猎赋》和枚乘《七发》叙游猎，较近影响则和曹植兄弟诗文中叙游猎之乐有关，形象表达较早的，有汉石刻和空心大砖，稍晚的有通沟图，再晚的有敦煌西魏时的洞窟狩猎壁画和唐代镜子图案反映，都十分具体，表现在射猎中比赛本领的形象！

从这些小小例子中，我们也可以看出，新的文史研究，如不更广泛一些和有关问题联系，只孤立用文字证文字，正等于把一桶水倒来倒去，得不出新东西，是路走不通的。几首古诗的注，还牵涉许多现实问题，何况写文学史，写文化史？朋友传说北京图书馆的藏书，建国后已超过五百万卷，这是我们可以自豪的一面。可是试从图书中看看，搞中古雕刻美术问题的著作，他国人越俎代庖的，云冈部分就已出书到三十大本，我们自己却并几个像样的小册子也还没有，这实在格外值得我们那些自以为是这一行专家学者深深警惕！这五百万卷书若没有人善于用它和地下挖出来的，或始终在地面保存的百十万种不同的东西结合起来，真的历史科学是建立不起来的！个人深深盼望北京图书馆附近，不多久能有一个收藏实物、图片、模型过百万件的“历史文物馆”一类研

究机构出现。这对于我们新中国不是作不到的，是应当作，必需作，等待作，或迟或早要作的一件新工作。但是否能及早作，用它来改进新中国文史研究工作，和帮助推动其他艺术生产等等工作，却决定于我们对问题的认识上，也就是对于问题的看法上。据我个人意见，如果这种以实物和图片为主的文物资料馆能早日成立，倒是对全体文史研究工作者一种非常具体的鼓励和帮助。实在说来，新的文史专家太需要这种帮助了。

本文曾以《文史研究必需结合实物》为题，载于1954年10月3日《光明日报·文学遗产》第23期。1960年收入北京作家出版社《龙凤艺术》一书出版。1986年5月收入商务印书馆香港分馆版《龙凤艺术》一书时改为《文史研究必需结合文物》，文字有少量删节。

现据香港商务版《龙凤艺术》文本编入。

接待华东文物工作者参观全国出土文物展时的谈话

1954.8.19上午　接待室

各位同志在这么大热天，远远的从南方来，馆里派我来介绍一下楼上的陈列，有些什么文物，和某些文物接触了些什么新问题。我首先除了代表馆里，对各位表示欢迎以外，还应当对各位表示“感谢”。因为华东区发掘的成就，是十分丰富而重要的。从去年冬天到南博学习，得到很多新的启发，现在又用楼上陈列学习，得到很多益处的。

各位知道，对于历史文物，我是一个“外行”，常识也是零零碎碎的。这些材料大多数是四月六号以后才运到北京，我正在病中，没有参加布置工作。因此各地出土原始材料通没有见到。直到五月预展，才和普通观众一样走上午门，所以对于材料是相当生疏的。现在只是就近一月里学习到的一点认识谈谈。等于向各位同志作一个学习报告。一定有许多疏忽处，错误处，特别是关于华东区的，还望各位指教。这次出土展，是我们学习苏联先进经验，在全国基建工程中，配合文物工作队清理、发掘古墓和文化遗址工作的成果一部分。正和前几年音乐、戏曲、工艺会展一样，可以说是全国文物工作者，向首都人民和国际友人作的一回文物会报。虽然限于地区，十五万件文物中，只能有三千多件文物展出，但是对史学界和各方面的教育和影响，都是十分巨大的。上月《人民日报》、《光明日报》和最近《文物资料》都作过特别介绍。专家如北大向达先生、翦伯赞先生、王逊、常任侠二先生，和本馆傅振伦同志，都有文章介绍。政府也特别重视这件工作。因为知道文化史的发展，想要认识它的本来，单纯靠文献材料是解决不了问题的。大家都承认将来的研究，必须是把出土的文物，和历史文献结合起来，才能解释得更具体，更合符历史事实。各位都是参加过发掘工作的，伊林曾说过，地下还有一本用石头和其他东西写成的书，可以阅读，各位正是把这本“大书”从地下翻起的人，工作的重要，可想而知。

这次发现的重要和丰富，我只举一个例说说，就可知道。河北曲阳县恒岳寺，一个见方不到两丈土坑里，经本馆李××同志和故宫一同志去发掘，不到一个月功夫，就得到二千三百件六朝到唐代石刻，其中还有二百七十多件是带年款的。因为这种发现，不仅丰富了我们对于北中国佛教美术史的知识，还可以用它来和云冈、龙门、飨堂、天龙山诸石刻印证，判断其他石刻的年代。更重要启发，还是它是会昌毁佛时的处理方法，启示了我们一种新的希望，就是将来必然可在唐宋旧庙附近，用探矿方法各处挖挖，还会挖出无数“宝物”！以南京言，如灵谷寺、栖霞山庙宇前后附近，也就会有成千上万精美雕刻发现的机会。这些新的发现，不仅是对于古代文化提示出一种新面貌，对于历史学，文学，美术得到极多新的认识。就是对于中国新建设说来，也有不可想象的帮助，因为透过这些文物，不仅可以看出老祖先，从使用简单石工具起始，对生产、对艺术的创造精神，从它的发展上，启发新一代的创造精神，扩大了向传统学习的各方面。并且还可望从这些线索中，得到更重要的东西。譬如热河兴隆地方的铁工具模范和铜原料的出土，我们就会由此发现一个古代铜矿区。……这就可见我们当前文物工作者的工作，对新国家是如何重要！这么把考古工作和国家过渡时期总路线联系起来，也是只有在今天伟大中国共产党的领导下的人民政府，才有可能实现这一切伟大企图的。至于从文化史的认识而言，以华东和中南、西南工作成就举例，这次发现也就充实了我们许多新知识。例如过去谈物质文化发展的，多孤立片面的，从旧日文献的见解，认为长江流域，特别是长江以南开发相当晚。春秋时巴蜀荆楚吴越，还近于蛮夷之邦。虽有犀象水陆珍贵生产，又多金锡之利，一切物质文明，是不高的。中原文化并且在东汉末才有向南发展的情形。翻翻教科书，解释就大都相同。这次出土文物，就完全推翻了这种旧的认识。这次广东出土的汉墓，一切都是中原制度。桓宽《盐铁论·散不足篇》中提起过汉人好厚葬的风气时，说东至乐浪，西及敦煌，都用中原制度，棺椁值千金，漆器必加彩绘百倍于铜器，原来远至南海边沿，也是这样。特别是漆器的出土，和乐浪王盱墓的漆器和绥远、河北、蒙古人民共和国发现的漆器，风格上都完全一致，可见汉文化的全面性。又如巴蜀文化，照历史说法，多以秦惠王派司马错（公元前316）伐蜀，才用军事占领方式，带入中原文化。到西汉，又因文翁讲学，才进一步发展汉文化。这次资阳人的发现，和新石器和青铜器的发现却说明，在山顶洞人时代，四川盆地就住下了老中国人。青铜器从形制上看来，还完全是商代式样，不是一般战国式样，可证明《逸周书》说的，武王伐纣，打倒这个最后奴隶主时，西南民族也参加了这一次战役，有过贡献。并且为我们提出一种新的知

识，就是殷商时代大数量铜器原料的供给，正和商墓中彩画和其他方面使用的丹砂一样，是巴蜀荆楚生产。这也就是说，殷代文化的基础，发展和来源，不是如过去人所想象的，从安阳向外放射，倒是吸收了各个不同区域的生产和劳动人民的成就，加以集中表现才完成的。也正和恩格斯提示的意见相合，就是说，奴隶社会的上层文化，是从各氏族部落得到大量原料和技术奴隶生产的结果。换一句话说，就是安阳的高度物质文化，和在工艺上的辉煌成就，是古代中国各个区域万千劳动人民的共同成就。从这次出土文物得到的证据，比从过去史传，就更深入了一层。又如在长沙楚墓中得到的精美漆器，和青铜镜子，从花纹发展上看，影响到汉代工艺，就正如楚辞影响汉代文学一样，竟可以说是全面的。汉代西蜀漆器工艺的发展，却有可能受楚国工艺影响。

长江以南的文化发展，相对于古中国文化的贡献，这只是一些容易见到的例子。仅就这一点说来，也就可知，同志们的工作如何重要，对于新的历史贡献，如何大了。其次，我们提到出土文物重要，意义是包

北朝 青瓷仰覆莲花尊
（河北景县封氏墓出土 中国历史博物馆藏）

含几多方面，不是因为“少”就重要的。例如广东出了一只木船，是目前唯一汉代的泛海船只的模型，固然十分重要。又出了一个彩绘漆弩机，也是目下唯一的东西，但是另外展出的漆器花纹和朝鲜、绥远、蒙古、北京，相差不多，也十分重要！又如在末一柜中另外展出了一份晋六朝青釉瓷，这种瓷器从品质说，比绍兴系的缥青瓷，并不见得怎么高，而且同时四川、安徽、湖南，差不多都有出土，形态也大致相差不多，这可就“太”重要了。因为它分布的广泛，却解决了一个陶瓷史上的大问题。原来青釉瓷，是在汉末因仿铜器改进了釉色的。我们到现在为止，得到的出土纪录最早的，是一九二一年在河南信阳擂鼓台发掘出来的永元青瓷。时间在永元十年左右（公元98年），到现在为止，世界上谈中国青瓷史的，还引用这个纪录作证。标准式样是本馆秦汉陈列室中那个盘口壶，和太和殿内一个网纹洗。其次一个纪录，是一九三一年旧中央研究院在安阳发掘的卜仁墓中四耳青瓷，时间是隋仁寿三年（公元603），但中间有四百年左右北方瓷器的情况，我们可说毫无知识。直到五年前，河北景县封家五个古墓（封魔奴墓）中，又挖出了一大批青黄釉瓷，知道是北魏（公元386以后）的生产，北方中古时代的青瓷，才算有一点线索，知道从永元到仁寿，一脉相传，下接唐代灰白釉杯碗双耳尊。正和南方的绍兴晋到唐越州窑遥遥对峙，成为南北青瓷两大系。不仅釉色不大相同，形态更显然不同。就品质说，越州窑的缥青瓷，是比较讲究一些的。但是就分布区域来看，我们就得到一种新的认识，即永元系青瓷分布范围广大得多。这自然就不是一件小事情了。特别是各位如看到景县出土那个雕莲花大型青釉尊，和几种豆青翠绿有托小碗那种釉色时，才会明白晋代以来，北方青釉瓷其所以影响普遍，是一个什么原因！

本文未发表过，据原稿编入，篇名为编者所拟。

历史文化和民族文化工作的四点建议

这几天听到毛主席、周总理、李副总理的重要报告，让我加深一层明白祖国六亿人民在党和政府正确领导下，进行社会主义建设工作的庄严和责任的艰巨。报告中有涉及文化教育民族政策诸问题部分，我是一个文化工作者，又生长在湘西苗族自治州，因此想就目前工作范围和回乡视察印象，谈谈“历史文化”和“民族文化”方面的百花齐放，需要些什么雨露阳光。我目下在历史博物馆和故宫博物院两机关做研究工作。解放几年来，由于政府和人民对祖国文化遗产的重视，博物馆事业大有一日千里的趋势。一九五六年全国博物馆观众已过一千万人。历博、故宫两个博物馆观众，去年也共同约有二百十一万人。历史博物馆扩大对外服务工作后，和全国文教研究机关、部队和生产单位发生接触，共约二百处，仅供应照像资料、文物模型，去年一年中就达十万元。这些数字共同说明一个新问题，就是在国家发展过程中，向文化科学进军，各个部门都迫切需要彼此帮助。博物馆工作，必然因此日益繁重。为适应这个新的情况，今后研究如何加强，对外服务如何展开，兄弟机关如何相互协调，才能够更好一些完成它的庄严任务，都值得慎重考虑。如善于使用人力物力，“节约增产”在这方面也可以见出显著成效。在这里，个人拟提出四点建议，请各位委员指教：

第一，盼加强全国各省市博物馆的文物研究工作，特别是首都所在北京历史博物馆和故宫博物院的文物研究工作。研究人员工作条件需改善。研究重点可考虑放在历史文物制度和物质文化成就两方面，便于配合国内历史科学研究和新的生产要求而服务。在全国范围内，首先应当扩大兄弟馆文物研究资料的交换制度。并适当调动部分各地出土文物，和各地收集文物，充实北京历史博物馆陈列内容。

第二，改进历史文物研究工作的方法，促进各方面工作的协调。几年来，全国文物收集发掘的工作，成绩可说空前惊人。收集文物成绩最好的是上海文管会。发掘文物贡献最大的是分布全国各个基建工地五百

余年青的考古工作者，他们工作的辛苦和成就，不下于任何生产战线上的优秀战士。在研究工作方面，由于人力配备不足，工作成绩就比较差。国内各地百十万件出土文物和重要收集品，我们知道，这些文物实可丰富人民对于祖国历史文化无限新知识，目前绝大部分还近于冻结在各处库房中。人才不足是事实，应针对现实，考虑利用有条件综合性大学或博物馆，来培养明日合用的人才。总之，目下情况亟需想法改进。因为文物如不能结合文献研究，不免如过去金石文玩的鉴赏，无从充分发挥应有的作用。一个历史科学工作者，如依旧只会搞文献，不善于运用古文物提出的新证据，来综合进行研究工作，也会形成一种停滞状态，结论且不免转入空洞教条。特别是属于物质文化史、文物制度史、工艺美术史若干部门，离开文物从文献孤立求证，是不会得出正确结论的。如果长此继续下去，新的以马列思想为基础的历史科学，是建立不起来的。向文化科学进军，这部门工作会要落后。由于文物保管属文化部系统，文史研究教学属教育部或高教部系统，彼此工作联系不够，因此竟形成如下现象：有在大学教考古学，却对文物不当行的。也有当地仓库冻结文物数万件，甚至于感到无处堆放，学校方面却派人来北京找材料的。若干文管会，发掘报告能罗列材料，却说不出材料解决了些什么问题，启发了些什么问题。诸位委员，这种状态是不宜继续下去的！我建议文教部门及早成立一个机构，共同研究一下，变孤立成协作，在人才上能作些调整，在工作上能有些安排。

第三，对民族文化的忽视，亟待补救。解放以来，政府对于民族政策的执行，可说十分正确而又无比伟大。在经济建设、文化教育各方面，都作过许多有益人民永久利益的重要措施，基本改善了原来地区落后状况。湘西苗族自治州所属各县与川东黔东接壤，历来是军阀土劣贪官污吏蹂躏摧残的对象。三省过去都大量栽种过鸦片烟，不仅毒化了本地人民，还经常五百石八百石出境外运，毒化过更多中国人民。解放后，经过几次运动，一切腐败人事已全部铲除，社会情形、生产方面面貌大变。近来自治州各乡区都有了电话和广播收音，北京消息当天可得。各县都有汽车通行，把大量油、麻、竹、木、药材以及粮食土产外运，来支援祖国的建设。青年人还普遍意识到“驾驭钢铁征服自然”，建设家乡建设祖国的光荣责任。过去数十万苗族，受大学教育的极少，受中等教育的也是些地主子弟。现在已有好几个民族中学，各有上千学生，普通中学有的也另设苗族班。此外中央、中南、民族学院及各种专科技术学校，都有不少学生，中农贫农子弟占比例极大。在自治州政权所在地吉首，还有几千土木工人，和烧砖制瓦工人，在进行学校、医

院、文化大楼等基本建设。许多本地和外来青年干部，工作都扎根在乡村，和人民生活打成一片。人民在政治上的觉醒和教育上的提高，证明党的民族政策，在这个地区，已经得到显著的成功。美中不足处是民族文化还来不及注意。文化工作一般近于自上而下。当地音乐歌舞，近年来虽已引起适当的注意，由于外出会演成功，进而有组织六十人左右的民族歌舞团计划。本州新建筑，在装饰上就还见不出任何地方风格和特征。还有民族文化中极其重要一个部门，当地制作精工花纹壮美的编织物、刺绣、挑花等等手工艺美术品，我们关心实在很不够。在中南、西南多民族区域，这些由于生活需要和爱美情感，千百年千万人通过长时期勤劳和智巧的积累，所创造出的东东西西，其实不仅仅是一种普通工艺品，既能代表当地人民的文化成就，同时也是全中国一份重要文化遗产。中央美术学院和中央工艺美术研究所，在新的教学和研究工作上，都值得把这些材料看得和历史文化中精美遗产同等重要。若干日用轻工业生产，如善于取法，把部分图案反映到新的生产上，建筑部门反映到新的装饰彩绘上，都必然可得到广大人民的欢迎。但是，由于社会传统习惯，对于民族文化的忽视或轻视，多年来毁去的实在已不少了，目下还在毁坏过程中。各位委员，这是不成的！这里还有无数的好花，远比近三百年官僚文人字画重要得多！我们必须要去掉大汉族主义的意识残余，有一个较新一些也更加正确一些的看法，来对待这个问题。重视这个民族大家庭各民族共同创造的遗产，来充实祖国文化的内容，丰富现代人民的生活。这件事情，也盼望文化部和民族事务委员会共同来切实商讨一下。有些地区中央民族学院或省市民族学院、文化局已做的工作，还待加强和深入，并通过这个工作，来培养兄弟民族地区文化艺术干部。地方文化馆，应当有些优秀热情的专业干部，和当地美术教员协作，参预地方生产和建设，发挥出力量，形成这方面百花齐放。

第四，扩大博物馆的业务，并加强它和各方面的联系。特别是全国各高等学校，为便于进行新的文史研究和教学工作，应当取得中央及各省市文物部门大力的协助，为建立或充实有适当文物和丰富图片的参考资料室。有重要手工业生产区，和若干对广大人民生活有密切关系的轻工业生产部门（例如丝绸、刺绣、陶瓷、漆器及玻璃和搪瓷、花砖瓷等），为尊重祖国劳动人民传统的成就，教育鼓励新一代从事这一部门的生产者，提高改进新产品的花纹图案和造形，也应当取得文化部门的全力协助，各就需要，适时的、为建立参考资料室。文物出版部门，并且值得考虑匀出部分印刷力量，针对这两方面需要，来进行出版供应。

一切好花都需要雨露阳光，更不能缺少从本根吸取肥沃土壤中的养

料。几点建议目的只是一个，就是加速祖国历史文化和民族文化的研究工作的进展，好让它在新的各部门需要来服务，从这个基础上作成新的百花齐放。

我说的不对处，片面处，还盼望得到指教和纠正。

本文是作者1957年3月在政协第二届全国委员会第三次会议上的发言稿。篇名为编者所拟。

从一本书谈谈民族艺术

《广西少数民族图案选集》 一九五六年广西人民出版社编印，余章武、王琟、关志学、袁辅智等搜集摹绘。

广西是个多民族的省份，地理上的自然景物，秀挺清奇，久已著名全国。新摄制的电影记录片，江山明丽如画，曾博得国内外一致好评。其实这个如画江山的各地区，还住下有千百万手足贴近土地的劳动人民，共同在文化创造上的成就，也充满奇光异彩，值得我们珍重爱护。并且还需要用一个比较新些、也比较健康些的态度，来好好从事研究进行学习的。因它不仅是当地人民劳动的成果，同时还是六亿人口国家民族大家庭的共同文化遗产。这本新书为我们初步提供了些这个地区人民艺术的式样。内中包括编织、刺绣、银器、铜鼓、剪纸四个部分，除了剪纸部分不大好，其余材料都还好。和近年来贵州文化局诸同志所作的努力比较，虽显得简率一些，不如那方面成绩扎实，还是同样值得鼓励和重视，是一本有意义的参考资料性新书。

解放八年来，由于政府对于民族政策的正确执行，首先注意是改善各族人民的生活，文化成就也逐渐得到各方面的注意。一九五三年在京举行的全国工艺展览，来自边沿各地区各族人民工艺美术品，就特别引起观众的兴趣。近年几次全国性民间音乐歌舞会演，给观众印象最深刻的，也多是各兄弟民族团体或个人的表演。其实更加能够丰富歌舞中的民族色彩，特别值得注意留心的，还是当地万千劳动妇女双手创造出的万千种精美刺绣编织物。这些出于人民生活需要，充满热烈深厚情感，通过长期勤劳、作成的各种美术品，无论在和色或构图方面，都有异常丰富的内容，大胆的想象，或华美秀丽，或素朴天真，凡是从事工艺美术图案设计的朋友，谁善于向这部分艺术遗产学习，谁就更有希望从中吸取新的力量，创造出富于民族艺术明朗气魄和新鲜风格的大作，得到

广大人民的欢迎。目前国内日用轻工业品，或者地方性特种工艺品，如地毯、刺绣、漆器、搪瓷、玻璃、陶瓷、景泰蓝及印染纺织物，工艺图案有很多似乎已和优秀传统脱了节，作得不尽令人满意。原因虽相当复杂，有两点不良影响却是共同的：即部分受半殖民地化工艺图案趣味影响，部分受封建末期文人艺术鉴赏水平影响，因之很多图案设计，不免日趋庸俗，看不出什么新的艺术感情，和新社会要求不相称，为群众所不欢喜。和外销有关的产品，如地毯、丝绣，情形已经相当严重。即限于国内销售的印花布，新的生产年来虽已有改进，去应有的百花齐放也还远。中国园林田野间现有的千百种颜色鲜艳形态秀美的好看花朵，就还少见反映到新的生产上来。民族传统优秀精美丝绸刺绣图案，更不曾好好加以利用。应市的上百种新花布，许多改称“叶布”或反而适当些。因为全是些大小不成形树叶填满空间！这种情形恐怕不尽是一个“孔代表”挡路的问题。此外还有许多人思想意识都相当保守顽固，批评来时就相互推诿“改进工作阻碍在另一环”，事实上却共同结成一条软绵绵的橡皮抗拒长链，使来自各方面群众的好意见，都起不了推动作用。在“曙光照耀莫斯科”演出数年后，还泰然坦然满足于自己的成功。这里或许也应当包括有一部分设计工作同志本人和他的老师，在学校时对工艺图案认识狭窄，既不曾有系统、有条理好好向祖国遗产进行学习，面临这个新的现实，即或有机会独当一面，自然还是无可奈何。所以当前或明天事情，“善于学习”才真正是战胜各种保守顽固思想、解决迎面困难最具体的办法。从这点认识出发，我们实盼望不断有新的艺术水平较高、印刷又较精美的图案集子出版，材料选择还应广阔丰富一些，摹绘复原工作也需更谨慎细致一些，凡是彩色精美作品，希望尽可能用原色版精印，才对得起人民这部分劳动成就。目下我们多数艺术工作者，大致都还只把“艺术”用习惯旧眼光来注意，所见所好都未免太窄。把文人画看成正宗主流，即兴挥毫稍有新意就惊为“超越古人”。旧式山水间凭空加上一道桥梁、一些车辆，即承认为“富于现实意义”。有关民间艺术，兴趣虽注意到了剪纸、年画、挑花和蓝印花布，还没有人肯从历史发展上用点功夫，追究一下这些东西来龙去脉和相互影响，来作教学准备。领导特种工艺生产，供少数人赏玩性的，注意就较多；关连及亿万人民生活的，却用心不大够。由于保守习惯束缚，很多掌握全国性生产机构，直到如今还缺少一个稍微像样一些的参考资料室，来加强设计工作的便利，到不得已时却用“临时悬赏”方式征求图案稿件。至于另外万千真正出于劳动人民完成的手工艺品，虽充满生命热情，而又富于再生产价值，报刊上尚少有篇章介绍。国内重要美术刊物，也还不习惯留出一定地位，让它有机会和群众见面。美术学

校更未闻有人准备这么一个课程，要学生来选选课！这种种现象都和我们对于艺术看法大有关系。如办艺术教育的，搞工艺图案设计的，主持生产的，能够把两种旧影响加以清除，并且把不自觉的“大汉族主义”残余意识去尽，看法上有了基本改变，办法会不同一些。工艺美术的百花齐放，推陈出新，会更容易见出成绩，得到比目前千百倍的茂盛繁荣！

去年印行的苏加诺总统藏画集，印刷方面在国际上曾得到极好评价，故宫历年印行的宋人画册，印刷精美也有目共赏。以个人私见，现存于中央，及各省民族学院或文化局，成就于诸兄弟民族人民手中精美刺绣编织物，同样值得有计划分门别类选编若干集，让它和我国现有最高印刷技术结合，印出来贡献给新中国人民和世界爱好者。在国内并且可用它来教育年青美艺工作者，打开他们的眼睛，扩大他们学习的范围，启发他们多方面的创造热情，来改进我们轻工业和特种手工艺各部门生产的工艺图案！

本篇发表于1957年5月22日《旅行家》第5期，署名沈从文。现据原发表文本编入。

湘西苗族的艺术

你歌没有我歌多，我歌共有三只牛毛多，
唱了三年六个月，刚刚唱完一只牛耳朵。

这是我家乡看牛孩子唱歌比赛时一首四句头山歌，健康、快乐，还有点谐趣，唱时听来真是彼此开心。原来作者是苗族还是汉人，可无从知道，因为同样的好山歌，流行在苗族自治州十县实在太多了。

凡是到过中南兄弟民族地区住过一阵的人，对于当地人民最容易保留到印象中的有两件事：即爱美和热情。

爱美表现于妇女的装束方面特别显著。使用的材料，尽管不过是一般木机深色的土布，或格子花，或墨蓝浅绿，袖口裤脚多采用几道杂彩美丽的边缘，有的是别出心裁的刺绣，有的只是用普通印花布零料剪裁拼凑，加上个别有风格的绣花围裙，一条手织花腰带，穿上身就给人一种健康、朴素、异常动人的印象。再配上些飘乡银匠打造的首饰，在色彩配合上和整体效果上，真是和谐优美。并且还让人感觉到，它反映的不仅是个人爱美的情操，还是这个民族一种深厚悠久的文化。

这个区域居住的三十多万苗族，除部分已习用汉文，本族还无文字。热情多表现于歌声中。任何一个山中地区，凡是有村落或开垦过的田土地方，有人居住或生产劳作的处所，不论早晚都可听到各种美妙有情的歌声。当地按照季节敬祖祭神必唱各种神歌，婚丧大事必唱庆贺悼慰的歌，生产劳作更分门别类，随时随事唱着各种悦耳开心的歌曲。至于青年男女恋爱，更有唱不完听不尽的万万千千好听山歌。即或是行路人，彼此漠不相识，有的问路攀谈，也是用唱歌方式进行的。许多山村农民和陌生人说话时，或由于羞涩，或由于窘迫，口中常疙疙瘩瘩，辞难达意。如果换个方法，用歌词来叙述，就即物起兴，出口成章，简直是个天生诗人。每个人似乎都有一种天赋，一开口就押韵合腔。刺绣挑花艺术限于女人，唱歌却不拘男女，本领都高明在行。

这种好歌手，通常必然还是个在本村本乡出力得用的人。不论是推磨打豆腐，或是箍桶、作簟子的木匠篾匠，手艺也必然十分出色。他们的天才，在当地所起的作用，是使得彼此情感流注，生命丰富润泽，更加鼓舞人热爱生活和工作。即或有些歌近于谐趣和讽刺，本质依然是十分健康的。这还只是指一般会唱歌的人和所唱的歌而言。

至于当地一村一乡特别著名的歌手，和多少年来被公众承认的歌师傅，那唱歌的本领，自然就更加出色惊人！

一九五六年冬天十二月里，我回到家乡，在自治州首府吉首，就过了三个离奇而且值得永远记忆的晚上。那时恰巧中央民族音乐研究所有个专家工作组共同到了自治州，做苗歌录音记谱工作，自治州龙副州长，特别为邀了四位苗族会唱歌的高手到州上来。天寒地冻，各处都结了冰，院外空气也仿佛冻结了，我们却共同在自治州新办公大楼会议室，烧了两盆大火，围在火盆边，试唱各种各样的歌，一直唱到夜深还不休息。其中两位男的，一个是年过七十的老师傅，一脑子的好歌，真像是个宝库，数量还不止三只牛毛多，即唱三年六个月，也不过刚刚唱完一只牛耳朵。一个年过五十的小学校长，除唱歌外还懂得许多苗族动人传说故事。真是“洞河的水永远流不完，歌师傅的歌永远唱不完”。两个女的年纪都极轻：一个二十岁，又会唱歌又会打鼓，一个只十七岁，喉咙脆脆的，唱时还夹杂些童音。歌声中总永远夹着笑声，微笑时却如同在轻轻唱歌。

大家围坐在两个炭火熊熊的火盆边，把各种好听的歌轮流唱下去，一面解释一面唱。副州长是个年纪刚过三十的苗族知识分子，州政协秘书长，也是个苗族知识分子，都懂歌也会唱歌，陪我们坐在火盆旁边，一面为大家剥拳头大的橘子，一面作翻译。解释到某一句时，照例必一面摇头一面笑着说：“这怎么办！简直没有办法译，意思全是双关的，又巧又妙，本事再好也译不出！”小学校长试译了一下，也说有些实在译不出。“正如同小时候看到天上雨后出虹，多好看，可说不出！古时候考状元也一定比这个还方便！”说得大家笑个不止。

虽然很多歌中的神韵味道都难译，我们从反复解释出的和那些又温柔、又激情、又愉快的歌声中，享受的已够多了。那个年纪已过七十的歌师傅，用一种低沉的，略带一点鼻音的腔调，充满了一种不可言说的深厚感情，唱着苗族举行刺牛典礼时迎神送神的歌词，随即由那个十七岁的女孩子接着用一种清朗朗的调子和歌时，真是一种稀有少见杰作。即或我们一句原词听不懂，又缺少机会眼见那个祀事庄严热闹场面，彼此生命间却仿佛为一种共通的庄严中微带抑郁的情

感流注浸润。让我想象到似乎就正是二千多年前伟大诗人屈原到湘西来所听到的那个歌声。照历史记载，屈原著名的九歌，原本就是从那种古代酬神歌曲衍化出来的。本来的神曲，却依旧还保留在这地区老歌师和年青女歌手的口头传述中，各有千秋。

年纪较长的女歌手，打鼓跳舞极出色。年纪极轻的叫龙莹秀，脸白白的，眉毛又细又长，长得秀气而健康，一双手大大的，证明从不脱离生产劳动。初来时还有些害羞，老把一双手插在绣花围腰裙的里边。不拘说话或唱歌，总是天真无邪的笑着。像是一树映山红一样，在细雨阳光下开放。在她面前世界一切都是美好的，值得含笑相对，不拘唱什么，总是出口成章。偶然押韵错了字，不合规矩，给老师傅或同伴指点纠正时，她自己就快乐得大笑，声音清脆又透明，如同大小几个银铃子一齐摇着，又像是个琉璃盘装满翠玉珠子滚动不止。事实上我这种比拟形容是十分拙劣很不相称的。因为任何一种比方，都难于形容充满青春生命健康愉快的歌声和笑！只有好诗歌和好音乐有时还能勉强保留一个相似的形象，可是我却既不会写诗又不会作曲！

这时，我回想起四十多年前作小孩时，在家乡山坡间听来的几首本地山歌，那歌是：

天上起云云起花，包谷林里种豆荚，
豆荚缠坏包谷树，娇妹缠坏后生家。

娇家门前一重坡，别人走少郎走多，
铁打草鞋穿烂了，不是为你为那个？

当时我也还像个看牛娃儿，只跟着砍柴拾菌子的信口唱下去。知道是年青小伙子逗那些上山割草砍柴拾菌子的年青苗族姑娘“老夸”、“代帕”唱的，可并不懂得其中深意。可是那些胸脯高眉毛长眼睛光亮的年青女人，经过了四十多年，我却还记忆得十分清楚。现在才明白产生这种好山歌实有原因。如没有一种适当的对象和特殊环境作为土壤，这些好歌不会生长的，这些歌也不会那么素朴、真挚而美妙感人的。这些歌是苗汉杂居区汉族牧童口中唱出的，比起许多优秀苗歌来，还应当说是次等的次等。

苗族男女的歌声中反映的情感内容，在语言转译上受了一定限制，因之不容易传达过来。但是他们另外一种艺术上的天赋，反映到和生活密切关联的编织刺绣，却比较容易欣赏理解。他们的刺绣图

案组织的活泼生动，而又充满了一种创造性的大胆和天真，显然和山歌一样，是共同从一个古老传统人民艺术的土壤里发育长成的。这些花样虽完成于十九世纪，却和二千多年前楚文化中反映到彩绘漆器上和青铜镜子的主题图案一脉相通。同样有青春生命的希望和欢乐情感在飞跃，在旋舞，并且充满一种明确而强烈的韵律节奏感。可见它的产生存在都不是偶然的，实源远流长而永远新鲜。是祖国人民共同文化遗产一部分，不仅在过去丰富了当地人民生活的内容，在未来，还必然会和年青生命结合，作出各种不同的有光辉的新发展。

本文1957年9月20日发表于《民族团结》第1期试刊号，署名沈从文。1960年收入北京作家出版社《龙凤艺术》一书，1986年5月又收入商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》一书中。现据商务版文本编入。

湖南的人民艺术

今年国庆节，世界各国来了许多朋友，特别是兄弟国家的贵宾朋友，怀着对我国人民无比深厚的友情，国内各省、市、自治区，也来了许多英雄、模范、先进生产者、专家，带来了各地生产建设成就好消息，不论是柴达木油田勘探新纪录，还是鞍钢武钢的矿厂新建设，以及全国国营工矿、农业合作社、国营农场生产的数字，长江大桥完成通车的新消息，无一不是对于全国人民的鼓舞。毛主席家乡，湖南三千万人民，也共同送来了一份礼物，即新近在首都美协大楼展出的湖南民间工艺美术品。

这个展览会作品约四百件，是由省文化局征集，全国美协主持展出的。有新近改良的湘绣和醴陵瓷器，还有过去极少人知道的麻阳名塑师张秋潭遗作，和六十年前齐白石大师的木雕。主要作品多属于湘西南苗、瑶、侗、土家各族，及混合居住地区汉族的民间创作，其中又以“湘西土家族苗族联合自治州”地区的编织物和棉布刺绣，特别精彩照人。编织物色彩鲜艳，构图华美，刺绣也风格独具，图案秀美活泼，即以“穿花凤”主题绣而言，好花样就不下百十种，真可说美不胜收。这些民间美术的产生存在，虽已经多年，过去却极少有人注意。这次在京预展时，全国政协一位黄老先生说：“我是湖南人，活到六七十岁，就没有知道湖南乡下还有这么多好东西！”其实出于人民手中的优秀艺术品，由于旧社会统治者从来不知道注意，一般人自然是无法知道的。解放后，人民翻了身，一切情形不同了，人民艺术的成就，才得到社会应有的重视，知道这部门成就，不仅可丰富祖国文化的内容，而且还应当是目下艺术工作者学习的对象。

苗族和土家族，原是祖国民族大家庭里两位古老的成员。照历史记载，四千年前，原始社会进入奴隶制社会时期，苗族就因反抗统治君主，被压迫退居西南山地。三千年前，大奴隶主统治的殷商王朝末期，西南有八个民族参加推翻纣王一役，其中巴族传说即土家族的祖先。数

千年来，这些山居民族，虽开发了西南土地，还是长远处于历代大小封建主的极端残酷压迫中，不能得到应有的发展，过着一种我们不易设想的艰苦生活。本族既没有文字，受汉文教育机会也不多，可是这些朴质强健的人民，却始终还能够好好保持本民族固有的文化特征和风俗习惯，在艺术创造表现上，反映得格外鲜明具体。土家族的摆手舞，还充满了一种素朴健康美。编织艺术更是当行出众，每一幅都具有丰富想象和热烈感情，又一望而知是从一个悠久传统民族文化中孕育而出的。凤凰苗族语言，据闻最多古意而特别典雅，因此人民都善于唱歌。宗教信仰中所祭傩神，还作“云中君”、“少司命”、“东皇太乙”等名称。椎牛击鼓，歌舞娱神时，分胙肉习惯，还保留古代社会分享狩猎物旧风习，另一面又还有孔子所见，屈原所歌咏“大傩”仪式和神名，可知来源极古。地方出朱砂，即古代彤砂生产地，附近不远四十年前曾发现过周代墓葬铜器数十件，可能还会有商代文化遗物出土。凤凰苗族善于编织腰带，制作精美，花样繁多，仿佛随手作来，无不得心应手。古代重视组绶之作，织丙丁纹，西汉末即已失传。当时悬重赏征求，也难得其人。如以今会古，从这部门生产方法和图案表现上，可能也会有些新发现。苗族又和侗、瑶各族，都精于刺绣，配色设计，各有不同艺术风格。瑶族纹样致密如纳锦，多在黑地上布上用棕黄线作几何图案。苗族刺绣用色多极热烈，用蓝地比较普遍。挑花绣则淡雅有韵，特别善于变化写生图案，布置疏密得体，艺术成就和第一等门描画相近。既好好保存了本民族古典艺术的和色技巧，又能不断吸收汉文化的写生花鸟处理技法。这些创作多属于生活日用品范围，并非商品，创造欲望和爱情友谊发生密切联系。一般多是在生产劳作余暇，利用当地的材料，和简单古老工具，根据记忆经验，一针一缕，交织着青春爱美的情感，以及个人对于明日美好生活的希望，通过长时期劳动慢慢完成的。也正因为是这样一种创作背景，在过去极端困苦生活中，这部门生产，始终能够保持高度的艺术水平，还继续不断有新的发展。

全国解放以来，由于国家民族政策的伟大措施，鼓励兄弟民族自治，五年前即成立了湘西苗族自治州政权，直辖六县，托管四县，共约人口一百七十万，苗族约三十余万。州长石邦智，是苗族参加长征一个老干部。几年来，在党的正确领导人民共同努力下，生产建设，文化教育，无事不面目一新。由于土家族的确定，为便于各族更好的团结合作，来共同努力进行社会主义的建设，最近且把原有自治州改作“湘西土家族苗族联合自治州”。这次展出的民间艺术品，以自治州收集的格外多而好，一面近于对联合自治州政权成立的庆祝，另一面也是湖南三千万各族人民在这个国庆佳节对人民政府的献礼，真是意义深长。它能

够和首都观众见面，引起各方面的爱好和重视，也只有在中国共产党领导下人民当家作主的新中国，才有这种机会。这些优秀艺术品，此后将不仅是一地区少数个人的艺术成就，同时还是祖国六亿人民共同的珍贵文化遗产。从观众得到的良好反映，无疑还将鼓舞自治州百七十万人民更大的工作热情和团结友爱，来共同努力创造一个更加幸福、繁荣，能够充分发挥年青人艺术天赋的新社会！

国庆节前夕

本文作于1957年9月下旬，未发表过。据原稿编入。

历史博物馆十年

北京历史博物馆，地点在首都中心区天安门里，开始筹建于一九一二年，馆址范围包括端门、午门两座大门楼和两廊大部分建筑。解放以来，按照党的文教政策，及文化部有关本馆方针任务的指示，这个博物馆的性质，是以考古发掘出土文物和历史文献结合，用唯物的、发展的观点，分段布置中国通史陈列，作为向广大人民进行阶级教育、爱国主义教育的博物馆。研究工作除配合陈列需要，还应当注意到为全国历史科学和美术教育、研究服务，为生产服务。十年来，本馆工作方向，是遵循这个正确的方向前进，并在各方面督促、帮助和鼓励下，使得工作不断得到改进和提高的。

环境和历史

我国伟大的首都北京，在世界上向来以富有宫殿庭园古建筑著名。天坛、颐和园、北海、中南海等地区，都自成一个体系，具有不同的艺术风格，综合起来又恰如一个整体，从属于更大建筑结构的要求，这就是全北京城的宏伟设计。北京城的中心结构，是紫禁城里的故宫大建筑群，重点在由南至北中轴线上的三大殿。天安门是紫禁城正南突出的一个中心部分。再由此向前，还有中华门，正阳门，一线贯通直达最南端的永定门。这条既平且直如砥如矢的中心大道，和北京城其他纵横干道一样，都是五百五十年前明代永乐间，在北京定都时就规划好了。天安门，门楼建筑庄严而雄伟，门前有个广场，明清两代封建王朝，多用来宣布重要政令。解放以后，广场面积不断扩大，门楼也经过重修彩绘，显得格外华美壮观。一九四九年十月一日，中国各族人民的伟大领袖毛泽东主席，就在这个门楼上，向参加大会的五十万群众，向全国和全世界，宣布中华人民共和国政府的成立。天安门也因此成为一个新的保卫世界民主、和平的政治象征。每年“五一”、“十一”两个大节日，必

在这里举行庄严隆重的大集会。广场上常有五六十万人游行，毛主席和国家领导人，国外贵宾，人民代表，专家劳模，就在门楼上和两旁观礼台上，检阅这个花团锦簇延长数十里的人民队伍。晚会时，三十万群众的歌舞狂欢景象，也是一种稀有壮观。凡参加过这种集会的，都留下个深刻难忘印象。由天安门向里走，还有同样两座大门楼高耸在中轴道上，即端门和午门，午门是紫禁城的正门。紫禁城，南北宽三百六十丈，东西长三百零二丈九尺五寸，呈方形，城墙高三丈，全部用水磨青砖砌成。共有四个大门，上边各有一座雄壮的门楼。城四角还各有角楼一座，重檐复脊，金顶彩绘，衬在透蓝如洗天空背景中，特别秀拔出群。紫禁城内统属故宫范围，从一九二四起始，就改为故宫博物院，是一个以建筑宏伟，收藏丰富，世界著名的文化艺术博物院。午门以外属历史博物馆，计包括午门、端门两座大门楼和两廊建筑。午门楼上全部建筑和两廊专供陈列使用，面积为四千四百八十二平方米。端门楼作收藏文物的库房，下边两廊作图书室和办公室，约占面积七千六百二十四平方米。

午门是~~天安门以外另一建筑杰作，~~创建于明代，清初经过重修，内部彩绘还保留清初装饰规模。午门楼是在一座约四丈高用砖石砌成的台基上耸立起一所重檐大殿，另外还有四个重檐金顶方阙楼环卫四周，两列长廊把几座独立建筑连接成一凹字形整体，因此格外显得庄严而雄伟，这就是古代文献上所说的阙。它在封建王朝的作用，和古罗马凯旋门有些相似。明清两代，国有大事，对外作战或对内征伐胜利归来时，多循旧例在午门前面广场庆功。明代中期以后帝王特别昏庸残忍，内监当政窃权，常起大狱，罗致大臣名士，虐杀廷杖。历史上著名的厂狱，名臣杨涟、左光斗等，就曾在午门前受刑，终于死去。午门楼前东西二阙楼，原置有钟鼓乐器，明清帝王出行或在三殿坐朝时，必钟鼓齐鸣。午门下边两廊，接连端门，东西共有房一百九十二间，文武百官和外交使节进见帝王时，必在这里候朝，所以这里俗称东西朝房。

五十年前，孙中山先生领导的辛亥革命，推翻了二千年封建王权，结束了清朝三世纪的腐朽残忍统治，建立了共和政体。一九二六年就把这座过去象征政治权威的午门楼，改成历史博物馆，陈列一些历史文物，公开展览。陈列品中计有由国子监移来几件青铜礼器，和端方收藏的几件古玉，清内阁大库文字档案~~有个洪承畴请清兵入关奏折，模型有部分~~样子雷作的圆明园建筑小样，发掘品有河南信阳汉墓出土的青瓷，和河北钜鹿北宋故城出土的木瓷杂器，此外还有些明清铜铁炮和普通长短兵器，及原刑部所存明清两朝作为巩固封建政权镇压人民的刑具等。~~北京有的是历史文物，~~由于在旧社会博物馆方针不明，陈列品只是随手

拼凑，就陈列材料内容说来，表扬祖国历史文化辉煌成就，和暴露封建统治作恶全貌，都做得不够。当时的历史博物馆属教育部管辖，员工不及十人。地点虽在市中心区，但并未起过应有的群众教育作用。久住北京的人，多不知道这个机关有什么可看。即或偶然有人上到午门，也只是因为可登高望远，便于俯瞰一下紫禁城内三殿六宫规模。一九二四年溥仪被驱逐出故宫后，过不多久，故宫、景山、北海、~~中南海、~~团城各处改成公园或博物馆先后开放，相形之下，历史博物馆就更难引起观众注意了。一九三一年日本军国主义者发动“九一八”事变，侵占我东北各地以后，华北日益紧迫，北京重要文物多陆续南迁，馆中仅有的比较重要的部分钜鹿文物，也随同南下，于是这个文化教育机关，更近于虚有其名。抗战胜利后，国民党军阀忙于内战，虽派了些接收大员来北京接管文教机构，却没有人要这个既穷且破的历史博物馆，因此短时期内，竟拟交由北京大学代管。由于当时伪币贬值，每月办公费用，折合现金仅一元三角左右。直到解放前夕，午门两廊驻满了国民党部队，还豢养了许多军马，广场中且堆满了随时可以燃烧爆炸的汽油和炮弹，当时倘若偶有差失，故宫全部古代建筑，将不免变成废墟，和北京城部分居民同归于尽。从这一点看来，也可充分说明旧社会旧政权的透顶腐败，和对历史文物的破坏与摧残，已经达到了如何惊人程度。北京解放不久，全国随之解放，为中国共产党给六亿人民带来新的生机，历史博物馆也才获得合理应有的重视。

十年工作的概括

由于认真地贯彻了中央人民政府的文化教育政策，和严格地执行了文物保护法令，历史博物馆在文化部文物局领导下，成了向广大群众进行爱国主义教育和保护文物教育的一个重要单位。本馆除了进行中国通史陈列外，并经常举办专题性的文物陈列，馆中工作日益繁重，业务和政治要求日益提高，因此人员编制和图书文物，均在不断地增加和充实，在短短数年中，使得历史博物馆面貌一改旧观。总的方面说来，约可分为如下五个部分：

一、人员编制——全馆在正副馆长下，分设研究、保管、群众工作和办公室四部。研究部下有陈列、美术等组。保管部下有文物、图书资料等组。群众工作部下有对外服务和说明等组。最近增设考古部，改研究部为陈列部，使研究人员按专业性质和工作需要分隶各部。截至一九五八年底，在业务部分有研究人员×人，美术工作者十二人，说明员×人，文物保管员×人。为提高业务水平，各组年青工作人员，除来自大

学历史系的外，大部分先后都到过文化部所举办的考古训练班学习进修，并参加过发掘实习，学到一般的考古知识。

二、文物图书的充实比较重要数字——计捐献、调拨、发掘采集、收购文物共达十八万五千件，~~其中古钱币达四万件，~~图书达十七万册，拓本、文献和其他资料达三万种，摹绘敦煌、麦积山和汉晋宋元古坟壁画四百二十件，拍摄翻照文物照相资料四万五千张。

三、陈列展出和考古发掘工作——原始社会及通史分段展出，一九五二年完成由猿到人及夏、商、周奴隶社会部分，一九五四年完成秦汉、晋南北朝、隋唐封建社会部分，一九五八年完成宋、辽、金、元、明、清部分。专题性的文物展览，计有中国人民解放战争照片展，和中国科学院考古研究所合作举行的安阳、辉县发掘展览，和敦煌文物研究所合作举行的敦煌文物展览，和中央美术学院合作举行的麦积山、炳灵寺及白沙宋墓艺术展览，和北京市文物组协作举行的京市西郊明墓出土文物展览，以及本馆主持发掘临摹的望都汉墓壁画展览，历代坟墓壁画展览，由文化部文物局主持在午门楼上举行的全国基本建设出土文物展览和楚文物展览。本馆考古部虽成立较晚，但考古工作很早就开始了，惟从一九五〇年起即协同其他文物单位参加发掘工作和壁画临摹工作，先后计参加北京市东郊高碑店及北郊清河镇汉墓发掘，西郊明董四墓发掘，河北望都汉墓发掘，白沙宋墓发掘，以及定县古庙遗物发掘，山西侯马遗址发掘，山东曲阜遗址发掘，河北易县燕下都发掘清理等工作。摹绘壁画有河北望都汉墓，山东梁山汉墓，内蒙古托克托汉墓，山西太原金墓明墓等。

四、对外服务和群众工作——本馆从一九五二年起，由于社会各方面的需要和要求，开始加强对外服务和群众工作。工作范围计包括提供资料、收购文物、复制重要文物模型、摹绘壁画、洗印照相，及协助外地大学师生来京进行生产实习参观等。和全国高等院校、政府机关，及解放军部队教育机关、轻工业和特种工艺生产厂社、文化艺术机构共约三百个不同机关单位建立业务联系。中国通史陈列部分展出时，全北京市中小学校和师范学校学生均来参观学习，部分部队教育单位、工厂生产单位集体前来参观时，均由群众工作部排定日期，组织说明员分段讲解。观众数字也逐年上升，最高时，达三十七万人次(一九五七)。对外服务供应资料工作最高数字达十五万元(一九五七)。又东北人民大学历史系、东北师范大学历史系、天津南开大学历史系，均利用暑假，组织师生来京生产实习，我馆并为安排地方和饮食，组织馆内外专家作短期讲学，协助完成实习任务。

五、陈列工作方法上的群众路线——专题文物展，大部分系采取和

其他文化单位协作方式，通过工作学习，本馆工作人员在业务上都得到一定的提高，工作中，都深深地体会到协作的重要意义。中国通史陈列展，虽由本馆工作同志分别负责设计，但设计大纲完成后，除请中宣部文化部领导检查得失，改正缺点错误外，还连续举行专家座谈会，并由研究员用个别访问请教方式，征求中国科学院和各大学及其他有关方面专家，听取意见，以便提高工作的质量。布置完成，正式展出以前，又分别组织专家和本市大中小学教师参观座谈，交换意见，继续进行修改。并且组织部分中小学生，听取参观后印象，作为修改时的参考。

通过这些事例，使我们更进一步体会文物工作在社会的重要意义。上级为博物馆提出的主要方针任务："为广大群众服务，为学术研究服务，为新的艺术生产改进和提高服务。"由于工作实践，这个方针就逐渐明确而具体。不论是研究人员还是一个普通办事员，对于这种共同责任的明确，就是一种共同认识的提高。更由于对外协作服务工作面的扩大，馆中不仅初步和全国文史教育研究机构有了较广泛的接触和联系，了解今后全国学术研究各部门的需要。同时对于日用轻工业生产，和特种工艺生产改进和提高，使文物工作作到古为今用。什么是目前迫切需要的，也取得了些知识，这都有利于今后文物下乡、下厂、下学校工作进一步的开展。其次从~~展出上特殊和一般~~观众的反映，也让我们知道，由于社会~~面貌~~历史的不断变化，群众对于学习文化的要求，实在越来越见迫切，不仅要多，而且要好。说明不仅要有高度政治思想，还要有一定艺术水平。观众对于博物馆的认识，也有了不同提高。部分专家对于许多历史文物制度研究，及艺术教育方面的专题研究，和生产中古为今用的具体办法，对博物馆文物工作者寄托了很大的希望。使得每一文物工作者，认识到红与专都必需从日常工作实践中求~~证，必~~得锻炼和提高。同时还需踏实努力，才能力争上游，多快好省地完成任务。显而易见，不仅来自国内的百十万观众，多知道天安门里有个历史博物馆，可学习祖国社会发展史~~平时学不到的许多~~里的许多具体东西，而且世界上和我国建立邦交的三十多个友好国家文化使节和其他外宾来到北京时，由于到历史博物馆参观，对于我国历史的发展和各阶段的文化成就，特别是劳动人民反映到物质文化上的光辉成就，~~和种种不同面貌，~~都得到较深一层系统地理解。有些国际友人，对我馆新的陈列表现方法，也多充满兴趣，认为是一种新的社会科学理论原则的实践，虽还不够成熟、完美，然而这种尝试是有一定意义的。个别同业专家，如苏联、捷克斯洛伐克和德意志民主共和国友人，常在座谈会交换工作经验，且都提出过重要的有益意见，供陈列设计参考。来自各方面的热情好意，对我们的工作都是一种鼓励和鞭策。必需在政治认识、业务知识

和服务热情上，不断地提高，才能适应当前社会新形势。拿这个标准衡量我们的工作，事实上还作得很不够！

在旧社会，由一个无人愿意接收的死气沉沉的破烂文物机构，十年来发展到目前情况，这一切进展，其主要原因，显然是国家有了根本变化，党的文物工作方针的正确，以及全国对文物政策的认真执行。文物工作者在这种新的巨大力量鼓舞下，更由于国家正在全面的突飞猛进，历史博物馆的业务和担负的责任，因之也在不断跃进和变化中，第一个五年工业生产建设计划完成时，随同基本建设工程的进行，抢救出土文物数目，已达二百四十余万件。近两年建设工程正在加倍进行，新的发现还在大量增加，特别是过去认为历史空白点的西南地区，和长江下游部分地区，南部沿海地区，不断有新的重要文物发现，一位习惯于~~用书证书~~专搞文献的文史教授，尽可以~~说"这些事我不管"，~~依旧抱残守缺，用老办法进行他的研究工作。但是事实证明，这些新的发现，如能好好结合文献进行研究，却要修正或否定许多旧的~~保守陈腐~~学说和推论。一个文物工作者，更不能不注意这一问题！因此，历史博物馆为完成这一新的历史任务，无疑还要在现有基础上，适当充实人力物力，提高研究水平，扩大业务工作范围，和社会各方面作更多的接触与联系，和全国各文物单位不断地加强协作，才可望使这个新的博物馆事业，对首都、对全国、对世界及时的作出更多更好的贡献。这十年工作，还不过仅只是一个新的开始，为明天的工作打下个初步基础。不过即使这样开始，我们也可以看得出来，是过去任何历史时代所没有的发展，~~必然将加倍迅速迈进的。值得用一个愉快心情来叙述的。~~我们相信，在党的社会主义建设总路线的光辉照耀下，今后的历史博物馆还要加速飞跃前进的。

当前和明天

一九五九年首都为建国十年大庆献礼，进行十大建筑中，天安门广场东边一座大楼的南部建筑，将属于新的历史博物馆馆址。这个大楼将于八月落成，现在正在设计中的陈列，就将在新馆中进行布置工作，今年国庆节就可全部开放。计通史陈列面积六千二百七十八平方米，另外还拟在人力物力可能条件下，先后作冶金、造纸、陶瓷、丝绸四个重要发明专题展览，和钱币、兵器两个较小专题展览，共同可利用面积约八千三百七十八平方米。此外图书资料室，文物库房和办公、研究，及礼堂、餐厅、会客室约共占面积三千五百平方米。现在正为改进陈列，补充文物，提高思想内容和美术加工工作质量，除由文化部调集全国近十

年重要出土文物三万件，并由故宫博物院、中国科学院考古研究所、北京图书馆、北京市文物组，及国内几个大博物馆，调拨大量重要文物图书资料~~充实陈列内容~~外，人力方面，也得到故宫博物院、中国科学院、北京大学、中国人民大学、中央工艺美术学院、中央美术学院、中国画院和各兄弟馆的支援，调请了许多历史专家和有经验的工作同志，参加建馆工作。在陈列设计中需用约百六十种不同绘画雕塑，来表现历史人物、阶级斗争、生产发展、科学发明，和文学艺术上的特别创造成就，种种不同形象场面，并经全国美协组织全国五百多位美术家和民间老艺人，分别负责，来共同担当这一伟大庄严任务。这个新的历史博物馆，将作为国庆十周年文化部门向~~国家向六亿五千万人民的~~党献礼的一部分。

回溯过去，瞻顾未来，我馆工作同志，一面虽充满勇气和信心，和全国六亿人民一道，坚持本岗位工作，不断顽强努力，来克服工作上的困难和挫折，以迎接祖国新的文化高潮的来临。另一面，也体会到由于工作的复杂和艰巨，同志们的政治水平还不够高，文物历史知识也相当薄弱，~~实怀着十分谨慎戒惧心情，来学习新事物，~~只有抱着边干边学的精神以担当党所交给的新任务。~~为求今后工作做得更好一些，更细致深入一些，以及更有效果些，使这部分人民新事业，~~今后为了胜利地完成党所交给的任务，使博物馆事业始终能追随全国工农业生产跃进形势，适应社会迅速发展对于文化事业的需要，除了严格要求自己，遵循领导的指示，重视群众意见以外，同时还热诚盼望全国文物工作者、社会科学、历史、文学、艺术、科技专家，以及社会各方面关心博物馆事业的同志，和过去一样，永远给我们以帮助和指教，使今后工作能够继续不断得到改进和提高。这个新的历史博物馆，~~说它是祖国建国十年新的文物工作第一个光辉里程碑，才可望得到广大群众的点头、认可、批准！~~就是建国十周年文物工作中的一个光辉里程碑。

本篇作于1959年春末，完稿后经审查删改，除修辞改动外，对原稿未确定的数字大部予以落实，并从政治方面对稿件作了一些修改。本文未发表，手稿后收存于中国历史博物馆档案室。现据原删改稿编入，其中对于原稿语句或文意改动处，被删除的文字用细删除线表示，新加的文字用楷体表示。

关于文物“古为今用”问题

各位委员：

前几天，听过周总理的报告，使我无限兴奋。我和各位一样，完全拥护这个报告，并且深深相信，国家当前努力的指标，和明日美好的远景，都必然会成为现实。这个有历史性的重要伟大文件，是六亿人民合唱的英雄史诗，内容包罗宏富，我要好好学习，作为今后行为的指南。现在仅就第三部分“文化教育战线上的任务”来谈谈个人的体会，并结合工作，提出几点粗浅的建议。建国十年来，在伟大的中国共产党和毛主席正确领导下，六亿五千万人民充满勇气和信心，有计划、有步骤的进行社会主义革命——阶级斗争、思想改造、生产建设、农村人民公社化，可说是对于人类一种新的最高道德的实践，各方面取得的成绩，不仅能加速我国社会主义建设的前进的速度，必然还会成为世界革命的动力一部分。马克思、列宁两个伟大导师的革命真理，在东方又一次得到胜利证明。个别工作从属于整体，凡事必需遵照着党的正确领导，从客观需要出发，不断改进和提高，才会得到更大的跃进和丰收，我因此也得到深一层理解。我是个文物工作者，目前在历史博物馆和故宫博物院搞研究工作。博物馆事业，在文化部门是个较新项目，但由于党的重视，十年来的发展，在世界上也是史无前例惊人迈进的。以近十年随同基建工程出土文物数字而言，就早已过二百万件，间接可反映祖国工业建设的全面性，直接却为新的历史科学研究提供了十分丰富的材料。历史上许多空白点，都得到新的充实。要求古为今用，万千种制作精美、花纹壮丽的古代工艺品，无疑还将启发新的艺术家创造热情，产生出富有民族艺术气魄的新作品。新的博物馆工作目标，是“为广大群众服务，为学术研究服务，为生产服务”，几年来，全国从事这部门工作同志，都充满热情，作过不少努力。去年在大跃进形势下，文物下乡下厂且有新的展开。历史博物馆资料供应工作，曾和全国院、校、厂、部和解放军教育机构约三百单位发生联系。故宫博物院除大量补拨文物，支

援省市兄弟馆。一九五八年还应各省市要求，同时进行八个不同展出，较大的展出重要文物达一千五百件。又如协助改进北京市特种手工艺生产，并在几个工厂作过专题展览。一九五八年观众总人数已达四百万。就这样，也依旧还远远落后于现实。全国农村公社化后，社会全面突飞猛进，对于一系列日用轻工业产品，“要好花样”几乎成为普遍呼声。又由于外贸数字扩大，对于特种手工艺品和丝绸纺织品，花纹设计的改进和提高，要求也格外迫切。为发展生产，保护老艺人，培养接班人，都极其重要。有关这些事情，轻工业部、文化部、纺织工业部，虽早已注意到，作了许多措施，如轻工业部特设有工艺美术局，除调查研究生产情况和问题，还经常不断举行各种生产现场会议和样品观摩会，交流经验，各省市先后都设立工艺美术研究所，集中了部分老艺人，在物质生活上和政治待遇上都作过妥当安排。去年大跃进以来，除中央工艺美术学院外，各省市美术学校，又多添设了工艺美术系或陶瓷印染专系，并成立短期图案花纹训练班，抽调生产干部来学习进修。北京、南京、苏州中级工艺学校，均已实行教育和生产相结合的新制度，各系都设有生产车间，由经验丰富老艺人指导生产实习。北京和苏州的工艺美术研究所，在改进两地特种手工艺品生产上，都起过积极作用。杭州的文工社、胜利厂，苏州的丝绸研究所，南京的云锦研究所，为改进诸地区丝绸锦缎花纹织法，更起过决定性作用，得到巨大成绩。但总的说来，人力配备和资料准备工作，还是难于适应在生产迅速发展中的要求。因为许多省市新的丝织印染厂在陆续建立，加之更新的生产如搪瓷、玻璃、塑料，品种日益增多，钢琴、缝纫机、收音机、留声机、新的客厅家具、文具，若干外销新产品，还要求有鲜明民族艺术风格装饰。好花好样子不可能凭空产生，因此“学习遗产古为今用”迫于形势被提上了日程。这个工作本应当由美术教育机构来解决，但是并不能很好解决。因为迄今为止，事实上各学校就还缺少一本以劳动艺术作重心，比较观点正确、材料全面、条理清楚的中国美术史，可满足教学需要。美术学校虽常设有雕塑、陶瓷、板画、印染等系，也缺少有关专题艺术史教材。特别是工艺美术部分，“学习遗产”在大部分教学中，就还不大踏实。希望所教出的学生，能有选择的接受民族遗产，综合运用到新的生产上去，自然是个问题。然而生产方面的情形，却是不论计件生产，在北京即经常有二万人从事生产的景泰蓝、雕漆、刻玉、地毯、象牙、挑补绣花，还是在苏杭使用电机生产年以亿万公尺计算的绸缎，以及全国各省市专为内销生产数字更大的彩色印花布，无不需要花纹图案多样化。外销则特别欢迎具有我国民族工艺特有的艺术风格。唯有善于从优秀遗产取法，充分加以发展运用，才会形成新的百花齐放，国际上可得到更好

的影响，国内也才适合亿万人民的愉快心情。因此，博物馆"为研究和生产服务"，显然就必需正视这个现实，作些新的努力和具体措施，才会起应有的作用。由于上述情形，个人有如下几点粗浅建议：

一、为解决全国美术史教学问题，似可考虑用故宫博物院、历史博物馆、科学院历史研究所，和中央美术学院、工艺美术学院等为主要力量，并酌调其他院校部分人力，协同合作，来用尽短时间，试编写综合性中国艺术史，及专题性陶瓷、丝绸、雕塑中玉、石、竹、牙、金属加工等艺术简史。

二、为充实教学内容并为生产上提供资料，博物院应和电影制片厂协作，摄制综合性和专题性美术教育电影若干部(这种适于美术教学的纪录电影，在广大群众美术教育方面，也会起良好作用)。

三、为提供资料并普遍推广美术教育，博物馆应和美术出版社或邮政总局取得进一步协作，分门别类来编印三五百种重要美术图录，和千把种美术明信片，廉价供应全国。

四、国内重要文物收藏机构，应加速充实人力，加强研究工作和对外服务工作。兄弟馆院并宜进一步协作，交换藏品摄影目录卡片，成立重要文物藏品联合卡片资料室，再帮助国内各省市图书馆、大学文史系和美术学校、工艺美术研究所，建立综合或专门性资料室，使得研究和生产机构，都可利用这些材料，得到普遍的提高。

五、宜鼓励各大中学文史系教师、美术学校教师、指导生产的老艺人，在假期或平时到博物馆学习进修，在工作上和资料上给予较多便利和帮助(有条件的或为设立专门研究室并安排食宿)。

这五点建议，目的只有一个，即为加速我国社会主义文化建设，使万千种古物能"古为今用"，新的历史科学研究，在文物和文献相互结合认识基础上，得到迅速推进。艺术教育方面，原有的对民族传统忽视、对劳动人民成就忽视的保守落后教学方法，可一改旧观。艺术生产方面，也可使千百年来千百万劳动人民的智慧和巧思创造出的无数精美壮丽的艺术品，还能在新的社会为新的生产服务。让年轻一代的幼芽——青年艺术家能植根于原有的肥沃文化艺术土壤中，吸取更多的营养，开出更加壮丽健康的花朵。这些希望能否实现，首先需要各方面在一种新的共同认识上加强协作，因此提出来作为关心文物工作各委员参考，并盼得指教。

本文是作者1959年4月在政协第三届全国委员会第一次会议上的发言稿。据1959年4月27日《政协会刊》文本编入。

边远地区少数民族文化与中原文化之关系

我生长于湘西苗族自治州，以湘西苗族自治州六个直辖县四个托管县而言，由于建设需要，除一般重要生活用品，如盐、布、花纱、煤油、文化教育用纸张文具等物品，及有关农业、工矿、一切经济文化建设所需要的水泥、钢铁……内运时，运费就多统由国家担负或补贴，务使价格和省中无多差别。此外还贴补经济文化建设费用年约六百万（1957年以前）。乡村小学，农业合作社都为师生盖了新瓦房作校舍。许多居住穷山荒村中的农民老百姓，年纪七八十岁的老太太，解放前有一生未看过大戏的，近年来十天半月都可在附近村子中看到电影放映队的演出。凡是北京上海大都市能看到的好影片，如有关抗日或解放战争的《鸡毛信》，《智取华山》，《渡江侦察记》，民间传说神话故事片如《梁山伯》，《天仙配》，著名时事记录片如五一节毛主席在天安门大检阅，五十万群众大游行庆祝，世界青年联欢节各种精彩表演节目，京戏和有名地方戏记录片如梅兰芳的《洛神》，《断桥》，昆曲《十五贯》，晋剧《花木兰》，评剧《刘巧儿》，话剧《祝福》等等，在这些穷山荒村中，照例也可以看到。极小的乡区，每天也可以听到县里转播的首都新闻，国家大事和世界重要消息，当天都可知道得清清楚楚。我家乡生产朱砂水银的猴子坪，过去几千年来都是用老方法开采，工作既艰苦又危险，照例只有所谓亡命之徒才干得下去，也因之偶然遇“蛤蟆口”出现，就必有械斗争夺。现在改为国家经营，有了电气设备，无论照明和采矿，都采用了新技术。从业工人的待遇，也和国营重要金属矿工一样，生活条件完全改善，地方由极野蛮地区一变而为文化极新地区。

在文化艺术方面，自治州擅长花鼓舞的几个苗族优秀女艺人，过去除了在本乡为群众表演，只有逢年过节上县城去为统治者道尹县官拜年，得一面茶杯大不值钱银牌作犒赏，却没有任何政治地位可言。现在不仅有机会参加省中会演，还有机会到首都去会演，得见毛主席。并且

还出国参加过世界青年联欢节，把特有民族风格的艺术，贡献给世界爱好和平的青年欣赏。同时也学习了许多艺术回来。这不仅湘西苗族自治州是这种情形，全中国各兄弟民族都大同小异。国家为各族人民创造了一切好条件，有一切发展的好机会。这种种还不过只是一个起始。但仅就这个起始而言，党的民族政策之伟大，和在这个政策推行下，居住在祖国民族大家庭中的各民族优秀青年，在文化艺术创造上，也必然会和在生产建设上一样，明日会各自作出光辉灿烂的贡献，自然是毫无可疑！

在这个伟大民族政策下，为培养各兄弟民族在社会主义前进中所需要的大量优秀得力干部，除中央和几个大省区民族学院，招收了数以万计的学生外，还于不同地区，设立了许多民族中小学，或一般性中、小学校中特设民族班。民族学院中多附有一民族文物馆，专门收集兄弟民族文物。又各省市民委会、文化局，或自治州文教课，也多配备了适当年青文化干部，作了些民族文化工作，如民族歌舞团的组织，和民族艺术的收集整理工作。民族歌舞中如云南彝族的阿细跳月，民族艺术中如贵州、四川、广西对于苗、黎、瑶、布依诸族的印染编织图案的初步整理，在国内外都引起新的注意，不啻为各方面带来一种清新艺术气息。特别是对于日用轻工业图案方面，必需给予这个工作应有的注意，用来作为新生产设计的参考，把最好的民族图案来结合新的生产，供多数欣赏，丰富新的生活。此外蒙、藏、新疆、海南岛、东北，居住诸兄弟民族，也无一不把各个有地方特色、民族特色的歌舞艺术，丰富了这个民族大家庭的新的社会主义文化内容。总之，一切在发展中的民族文化，都有无限美好的前途，在百花齐放中各有一定位置，不仅可以充实、丰富祖国文化的内容，也无疑还将要对于世界文化作出新的贡献。如何从各方面深入发掘出更多的民族文化的珍宝，将是今后一切民族文化工作者共同努力的目标。而民族文物研究工作，更将为我们研究祖国物质文化史的一项新任务。

一切文化艺术的成就，都出于劳动和智慧的积累，不可能凭空产生。一切文化艺术的成就，除却本民族经过长年以来劳动和智慧的积累，才产生它特有风格和式样，这风格和式样，也即充分反映出某一民族人民共同的感情。同时还必然和其他区域民族文化成就，有个彼此交流，相互影响的关系，决不可能孤立存在。特别是像祖国这个民族大家庭的文化，数千年来人民就在这片广大土地上共同存在，在政治上早就成为一个整体，在物质文化上，彼此交流融化，相互吸收，或者且更早于政治上的统一。以历史上有详细记载的三千年前殷商文化而言，所谓中华民族"中原文化"的光辉成就，事实上所反映的，就正是各个地

区，各个民族物质文化成就的总和，一种文化集中表现。例如殷人坟墓中已大量使用朱砂，周代以来彤砂重要生产地始终在湘西边沿地区，自古代以来即属荆楚古民族居住，必然是先由居住当地人民发现应用，后来才包茅入贡。不仅安阳商墓发现的象牙鲸鱼骨，显明是由当时南海东海地区贡来，即日常用作占卜吉凶刻字纪事的大河龟，也非安阳所出。当作珍贵物品兼有早期货币作用的贝壳和美玉，同样不完全是河南生产。最著名的青铜器，铸造原料经初步探索，认为系由孔雀绿石铜矿冶炼，取证似近孤立，值得商讨。如联系较后记载，结合新出土材料研究，则炼铜术的发明，是否出于安阳，还是问题。稍后记载总把金属的出产和技术的广泛应用，寄于古淮夷所住的南方。

新的出土材料和铜原料的发现，华北热河凌源却值得我们注意。青铜器物的铸造，据专家分析，在殷代礼、乐、兵，及日用等器，内含金属成分比例即显然不同。青铜器不能缺少铅锡，铅锡诸矿也有可能来自南方，属于长江流域古民族的发现。至于到春秋战国之际，银子的单独提炼和水银的提炼，以及由此发明的金银镶嵌艺术和鎏金技术，正和铸造镜子的艺术相同，更加有可能出于南方金工。漆工艺的进展，如联系原料和出土实物作进一步分析，战国到汉代一个阶段，得到高度发展，贡献最多的，还是荆楚巴蜀工人。从种种方面看来，至少已初步修正了《史记》记载吴越荆楚所谓“断发文身与鱼鳖为伍”和“披荆斩棘筚路蓝缕”，幼稚野蛮状态。记载只意味着当时两地无中原社会组织礼貌排场，和生产力的未尽开发，有计划使用地力。至于部分特种生产，以及随着特种生产原料发明的高度技术和艺术，却未必即低于当时中原成就。

又祖国文化和世界各文明古国文化，自古以来也并非孤立存在，实早有联系，相互交流影响，特别是中国从不拒绝外来健康优美文化的影响。例如古燕齐诸国濒海，海上方士，部分虽属文成五利妄人，善于诪张为幻，部分却必然包括精于医药、天文、数学和其他技术人才。而对世界文化交流，居住边沿地区诸兄弟民族的贡献就更大，成为中西文化沟通的前锋。以地位言，如我国古代向印度罗马及中近东各文明古国的通商，西域诸胡族的贡献就十分显著。南海方面和海外各国物质交流，闽粤土著民族即居重要地位。以生产言，如西汉以来，长安的丝绸出国以前，即由于西蜀的土产布类和邛竹杖先到印度诸国。而印度罗马波斯诸国的纺织物加金技术（至晚在汉末）传入中原，也是先流入西域诸胡族，后来才为中原纺织工人所采用。并且这种加工艺术的高度技巧，始终为西域兄弟民族所掌握，由公元前直到公元后十七八世纪，还保持最优异记录。战国以来，赵武灵王采用胡服骑射，基本改变了古代战争和

交通使用牲口的技术，我国鞍镫的发明，且影响到世界后来骑术和战术。希腊罗马式胡床的输入，和由南海香料的输入由薰香竹笼发展而成的墩子儿，从东汉起开始应用，发展到晚唐，更根本改变了中国男女起居的方式。

在国内，则因物质文化的交流，一面形成中原文化的高度飞跃发展，另一面，也更加使得政治中心的地区和边沿地区关系密切。这无论从文献记载和出土实物，都可得到确实证明。特别是近年来丰富出土实物，对于我们的启发格外深刻，格外具体。而这些发现，也帮助了我们对于民族文化史工作的研究，提供了十分丰富的资料。我想仅就个人本行中的“纺织物工艺史”材料部分，试举两个例子看看。

关于纺织物加金历史的探讨。从中国比较材料研究，似应当发明于春秋战国之际，因为这个时期正是青铜和铁镶嵌金银技术盛行时期。但照文献记载，丝绸用金时间却稍晚些。用金箔法完成于东汉西蜀纺织工人手中，见于曹丕《典论》，用捻金法织绣则由印度罗马传来，见于鱼豢《魏略》。南北史提及缕金法技术应用，多称“西域工人”，或指波斯技工，或指西域诸胡族。到隋代则明称波斯献捻金锦袍，何稠仿之，精美过于本来。何稠即属西域胡族。唐代绘画变化大，无论在技术处理上和表现艺术上，都不同于过去，著名画家如尉迟兄弟，阎立本立德兄弟，就都生长于西域。又唐代称回鹘长于金绮工巧。当时社会虽已盛行泥金银绘画衣裙，织金工艺依旧特别贵重。到晚唐才比较普遍。开元天宝时，惟玄宗和贵妃二人有金鸟锦袍，到文宗时才富贵人家均有一袭。但优秀技术始终属于西域诸民族，则从较后文献记载得知。北宋时，妇女服饰用金已到十八种，契丹辽政权官制中并制定用金绣水鸟表示官阶。“捻金”一名词已极普遍。文彦博守成都，为贡谀宫廷，在西蜀官锦坊中特别织造的灯笼莲花锦，即系用金线织成莲花。在《大金吊伐录》和《宋高宗幸张循王府节略》记载中，都提及捻金缎子。但在洪皓《松漠纪闻》一书中，却特别提及回鹘长于金绮工。而《金史》载章宗时装饰燕京宫廷，用织绣金绮工千二百人，部分即利用回鹘金绮工。又一再称“捻金番缎”。可知捻金织物如系汉代以来先由印度罗马，次由波斯传入，汉唐以来始终系为西域胡族技术工人所熟习，直到宋代不废。到元代大量织造“纳石失”，意即波斯金锦，宏州设局，还是西域金绮工人主持其事。虽然记载中曾提及，宋代以来即因通婚原因，已不再高鼻深目，然技术掌握于西北织工，则极显明。元人重只孙宴，到时官服必衣纳石失，或领沿用纳石失。有品级的妇女，头上戴的长过一尺，尖锥形的罟罟冠，也必用纳石失缘边。贵族服装近似云肩似的领坎，也用纳石失，又称浑金搭子。贵族小孩子的帽兜，也用纳石失。

总之，百年间的元蒙统治阶级，衣着上的煌煌煜煜金饰，和西域金绮织工的劳动是有密切关系的。明代以来，江宁织造盛行片金妆花，捻金织却极少。捻金绣金线也较粗。又妆花金锦或属串枝，或属小簇折枝，多近于纯中原风格，方胜格子和小大天花，龟背，等规矩锦纹，也多宋蜀锦式，少外来风格。和元代纳石失应有风格不尽相合，和表现于绘画上元蒙统治者所着纳石失花纹也不相合。绘画上多波斯式小簇花。初初看来，殊难得其解。

近来新从故宫库藏中过百种捻金锦缎材料检查，得知这部分材料多系辛亥以后新从热河行宫取回，绝大部分必在乾隆以前生产，较早的有可能还是明代以来遗存物。根据部分乾隆时题签，有作哈密回王某某敬献的，得知全部来自新疆方面。小簇花还普遍具有唐代丝绸小簇花风格，部分却带有浓厚波斯艺术的精细。元代拖雷四王子绘画上的衣着花纹，多和这些织金锦上的花纹相通。绘画上帖木儿本人和侍从的衣着花纹，也和这些材料上的花纹极近似。因此给我们一种崭新的启示，即"纳石失"金锦问题的探索，由现存明代织金锦缎难得其解的，从故宫这部分材料，却提供我们十分重要的线索，而这些材料或者即是当时西域金绮工的创造，或者只是当时的图案，到明清之际还继续保存到新疆畏兀儿回族金绮工人手中。总之，它们的彼此关系，从图案风格上，和材料处理上，都十分显明，决非漠不相关和偶然巧合。换言之，即结合文献和实物加以研究，既可得知中西文化的相互影响在丝绸加金技术上的历史渊源和成就情况，也可得知西北兄弟民族对于这部门生产艺术上的成就伟大贡献。第三即丝织物加金，特别是捻金织的捻金法，技术上有了新的进展，在清初康熙时即见得格外突出，过去以为或从海外欧洲诸国的影响，因这部分材料的发现，也藉此得明白，技术上主要的影响，还是来自西北较多。这个问题在中国丝绸发展史上还是个崭新的问题，但从新的材料上注意，已证明过去的主观假想，必需用客观现实材料修正，才符合历史本来。这个新的起始，即告给我们一个问题，有关民族文化史或物质文化发展史的探索，有许多问题从新作起，必然会有无限丰富的材料可用。

其次即毛织物，"斜纹褐"与剪绒类"花罽"等纺织物问题的新发现。

照《史记》、《汉书》及贾谊文、《盐铁论》及其他汉人记载，我们都知道自从汉代以来，从西域人关来到长安的，不仅有和阗玉和大宛汗血马，同时还有精细毛织物或毡毯类，到长安后，货币价值之高，实不下于每年大量运往关外的锦绣。史称匈奴诸胡族好衣锦绣，汉政府年有八千匹输出。为团结诸胡族，每有赠予数量必极大。又说氍毹毾㲪均

系来自塞外毛织物，为长安贵族所重视，车茵与卧室中藉地承榻多使用到。石虎时《邺中记》记载，剪绒类花罽还有豹头罽，斑罽等名称。近年来在古楼兰出土之中原锦绣细帛，花纹图案多属纯粹中原风格，色泽犹鲜艳如新。同时同地出土之毛织物，起花毛毯和细毛斜纹褐，更为我们证明当时西域毛纺织物工艺上的高度成就。公元三世纪石虎时代的剪绒花罽类遗物虽未发现，十七八世纪出于新疆哈密一带的花罽，图案花纹之丰富和色彩之眩目惊人，犹可体会这部门生产实源远流长。因为部分花纹还犹如唐代流传于日本的豹文绮，一望可知实同出于汉代之虎文绮。除花罽外还有一种同式花绸，织法系预先将经纬材料某一部分染上各种不同彩色，上机织成后，即成各种不同规矩花纹。在技术上似新实旧。古代称九州诸贡某某贡“织文”，历来难得其解。注者以为即锦类，殊多勉强处。花纹作兽头纹的，私意古之“豹子罽”和“虎文绮”织法，都可能和这种染经纺织物技术处理有密切联系。这种织法在中原百年来，惟四川织某种麻布和华北粗毛毡包类，尚偶有采用同一技术，丝绸中除某种闪色缎系利用此法染丝，可说久已失传。不意却保存于边疆纺织工人手中，直到十七八世纪，犹能产生许多种十分精美的花绒和绸子。又西藏出彩色氆氇，有单色也有复色，复色作十字花纹的，还保存唐代以来染制撮晕缬基本方法。

不仅西北出土材料和现存实物，还为我们保留十分丰富材料，由今会古，可为我们证明，中国纺织物美术史，西域兄弟民族有重要的贡献和伟大成就。即西南中南方面各兄弟民族，对于棉纺织物及印染技术上的成就，也为我们提供了许多重要新材料，联系文献，可得到许多新的知识。

《张骞传》称蜀中细布入印度，实早于中原丝绸。扬雄《蜀都赋》则称蜀中黄润筒中布，匹值兼金。如照当时金价，一金值万钱，一匹筒中细布，也就和一匹上等锦绣价钱相差不多，约当一般粗绢价二十五倍以上，货币价值之高，反映生产技术水平之高。《汉书・西南夷传》，叙及西南夷生产时，又特别提及木棉作的白叠布及起花的阑干斑布。西北其时亦有白诺布，吉贝布，同属棉布类。藉此得知约当公元前后，高级棉麻纺织物到长安的也不少。这部门生产的贡献，主要却是西南兄弟民族的。晋南北朝长江以南粤、桂、江、浙，则有“花練”、“越布”、“蕉布”、“竹子布”等，通属于植物纤维纺织物，而具有较高工艺水平知名当时的产品。特别到宋代以后，黔桂苗、黎、巴土诸民族生产的“点蜡幔”、“黎单”、“诸葛锦”、“峒锦”、“黄草心布”，极明显和汉代《西南夷传》提起过的白叠、阑干布，在工艺上都还是一脉相承。新的出土材料，也已经初步为我们提出了些新的研究线

索。例如长沙战国楚墓，不仅出土过十多种提花纺织物，其中一部分或属麻葛类。近来且发现一件印染花纹的被面，虽未明确为蜡染法作成，纺织物印染技术发展于南方，至少已为我们提出一个新证据。云南出土物中，虽还未发现过白叠阑干布，却发现了古代西南夷织布形象材料和织机式样，藉此得知白叠阑干布当时的生产方法。又纺织物印染加工技术盛行于唐代，来源或传自秦，或以为始于隋唐之际。新的印染实物材料，除长沙战国被面，汉代有一小片丝绸，晋代有一印染丝绸，通出于西北地区。黔中近代苗族蜡染法，技术来源虽难明确，花纹有作连续矩文的，和编织文样相似，犹保存战国以来铜器纹样制度。部分还和金银错纹样相通，也有可能技术实传自秦汉以前，而保留至今。刺绣多作满地纳绣法，技术处理也较中原明清作法较古。唐代多色染缬法，到元明之际三套缬，中原实物已不多，然从西藏佛经包袱和佛画包袱及衬画材料中，却还保留好些色彩鲜明花纹壮美的遗物可供研究。湘西苗族地区七十年前挑花绣，组织风穿花图案，且和战国楚墓彩绘漆飞凤盘旋圆式图案组织上大同小异，虽相隔已二千余年，令人一望即可明白实同出于当地劳动人民，主题又同属于当地人民所熟习，才作得那么有感情，有生命。这种雷同绝不是偶然巧合，实在是有源有本。

从这极小一部分材料看来，都可证明祖国中原文化的成就，实在和边远诸兄弟民族文化成就不可区分，大部分还是来自各兄弟民族，加以综合与提炼的结果。而民族文化史的新的研究工作，更不能疏忽各兄弟民族居住区域地下的材料，以及地面现存的材料和技术，事极显明。研究方法，如能结合文献、文物，以及当地现有生产和各种有关材料，将提供我们以无限丰富的线索，得到许多新的启示，有助于研究的深入和展开。文化史上过去以为不可能不可知的好些空白点，都可望逐一明白，充实，而得到一种比较明确具体的印象。

又有关各兄弟民族面貌形象的材料，过去认为是无可稽考，或只能从文献上孤立叙述引证的，新的方法的采用，也为我们提供了许多重要新的材料。

例如有关匈奴乌桓诸胡族材料，除大量青铜饰件上反映出各种骑乘车马屋庐生动具体形象外，蒙古人民共和国诺因乌拉古坟出土的刺绣三骑士，其中之一身披绣件，花纹犹作战国金银错式图案。沂南汉代画像石，犹有头戴尖锥帽，显然近于匈奴或东胡族装束作战形象的。汉代瓦俑中也间或有这种装束武士发现。这种用兽皮制作的尖锥帽，即所谓浑脱帽，黄文弼先生在西北地区犹发现过实物数种，唐代还为西域诸胡族所常用。且影响到汉人装束。到女真时又发展为女人专用巾子。通沟壁画则有高句丽贵族、骑士和舞俑形象。北朝石刻、墓俑，和云冈、龙

门、麦积山、天龙山、敦煌石刻和壁画，则反映鲜卑羌胡诸族贵族骑士各种生活形象更加丰富具体。记称梁元帝绘有《职贡图》，本于《周书·五会篇》而作，记远邦荒服诸国人物形象，内容虽不可知，唐阎立本亦作《职贡图》，宋人复有摹本，用来和敦煌唐代洞窟壁画中所绘诸国敬香供养人面貌相印证，犹多重要材料可以取用。如史称唐代十部乐中其中有七部属于西域，龟兹、于阗、土鲁番及古印度天竺人形象，从《职贡图》中描绘，和敦煌画中表现，多少还提供了一些信实史料。唐代海外通商频繁，"波斯胡"、"墨昆仑"为世人所熟习名词，唐墓俑中却为我们留下许多重要形象明确具体材料。

又史称唐代一时喜胡妆，长安出土韦顼墓石刻女侍诸像，就多作波斯妆，尖帽锦靴。唐代突厥回纥在西北势力强大，相传辽程汲之作《便桥会盟图》，即唐太宗见突厥故事，此画时代实可疑，人物表现近于明代据旧稿附会而成。北宋李公麟所作《免胄图》，即《郭子仪单骑见回纥图》，却相当重要，所绘回纥甲马，和史传称引还大体相合，马额当颅金鍐，犹保存旧制。契丹、女真游牧族在中世纪前后据有东北及华北数百年，部分文物制度虽采用中原场面，部分实保存原有游牧民族族帐制特色。辽庆陵壁画侍从，和新近出土辽墓壁画人物形象，以及世传胡瓌《卓歇图》，生活形象表现，都十分重要。《卓歇图》有可能是金人所作《十八拍图》，明代所谓《胡笳图》，因为男女衣着男作吐鹘巾，豹皮弓弢，梳双辫，女小袖长衣，后腰以下有两竖行长义襕，都和《金史·舆服志》记载女真装束相合。且和世传宋陈居中绘《胡笳十八拍》装束近似。陈居中作《十八拍》传世多种，虽真伪难于判断，然如故宫所藏(盗去台湾)一立轴，和被美帝盗走藏于波斯顿美术馆之长卷，又一署名赵松雪作本子，服装却多和宋史金史记载宋金人服制相合。有些衣服花纹，还属于宋代锦缬花纹，决非明以后人能伪托，可知这些画迹本源还是出于宋代。此外又还有顾德谦作小幅，女戴高巾子，并骑同驰，抱二小孩。马式亦古，和陈作同出一稿。明仇英又据旧稿贯串作《十八拍》(藏南博，分段场面，由文征明书十八拍歌词。)虽多增添材料，大非本来，基本内容，还是属于宋代。又有宋人作《柳阴牧马图》，主仆形象，也近女真装束。又传世胡虔《番骑图》(故宫)则明为元人作品，因二妇人均头戴罟罟冠，马亦元马非契丹马，兵亦元兵装束。画虽伪托，还不失为元代有用材料。此外明代《三才图会》，清代《方舆揽胜》，也各有部分兄弟民族形象可以参考。较重要为《方舆揽胜》，似乾隆时上奏本，全部彩绘，多各民族生产劳作和歌舞形象。和《皇朝职贡图》相似而不尽同。这部分材料过去多孤立的当作绘画艺术遗产看待，事实上同时也是民族文化史料重要部分。从这部分材料中，不仅可

以得到许多兄弟民族历史形象知识，结合文献，更可进一步对古代人物故事画作新的科学鉴定。因此即或不是佳画，却并不完全失去史料价值，也值得给以应有注意和重视。

总之，新的问题的探讨，是必需从一新的广阔视野着手。也就是有待于一种新的看法的建立。这个看法就是学习用马列科学思想方法，联系文献，结合实物，实事求是的比较和分析。工作的方法和旧的片面孤立求证方法既完全不同，和部分赏玩家的鉴别习惯，仅从"流传有绪"或公私收藏图书，名流题跋判断也不大同，因此所得结论也必然不会相同。

1957年8月青岛写

1959年5月校正

本文原稿无标题，未发表过。现据1959年5月校正稿编入，篇名为编者所拟。

有关工艺品改进的三点建议

解放十年来，因博物馆对外业务关系，我得有机会常看到出国前工艺美术品的预展。在参加全国政协视察工作时，结合业务要求，我又有机会参观了几个省、市工艺美术生产合作社和工艺美术研究所的设计室，了解了些各单位资料工作及生产进行情况，并且和生产设计两部门老师傅举行过些座谈会，交换了我参观过的每一行业的生产改进和提高意见。论资料工作，一般还待大力充实。问题不是没有办法，只要明白丰富资料对于生产改进提高的重要性，想办法，办法就会出来了。论生产热情，却令人百分敬佩，不论是到什么地方，总会看到些年纪五六十、白发如银的老师傅，戴着老花眼镜，不是非常专注虔诚地守定工作，就是神气十分和悦地在帮助年青徒弟解决问题，给我留下一种特别深刻的印象。工艺美术行业多，范围广，即以首都北京市而言，就有大小约百七十种不同生产部门。我参观过的单位有限，接触的艺人也还不算多，但是却可以从局部体会全体。因为解放以来，得到党和国家特别重视的工艺美术行业，进展情形是差不多的，工作种类尽管不同，从业同志对于工作的共同认识，却完全一致，即在党的正确领导下，无人不明白这一事业前途的美好，充满克服困难的信心和完成任务的热忱，来为加速完成社会主义建设、丰富人民文化艺术日益高涨的需要而努力。中国工艺美术品在苏联和兄弟国家间，以及和我国具有良好友谊的民族主义国家间，得到普遍的赞美绝不是偶然的。首先，它和万千老师傅的辛勤劳动是分不开的。其次，解放后新从高等美术院校毕业的许多年青美工同志，都能够用为广大人民服务的新态度，勇敢坚决地投入各地工艺美术设计部门，向老师傅和工人同志虚心学习，几年来对于若干部门生产的艺术改进和提高，作出了一定的贡献。更重要的自然还是那万千个富于钻研精神、勇于接受任务、长年在车间定量或超额完成生产计划的优秀工人的生产实践。任何优美设计，都必需通过这种劳动实践，才能够证实是否适宜生产、是否可以得到预期的经济上和艺术上的效果。

因此，每一生产单位各不同工序的亲密协作，同业间的技术经验交流，对推进工作、提高产生，无论当前或明天，都是一项值得特别重视的工作。

北京市的许多工艺美术品，在国际国内虽然都享有极高声誉，得到许多好评，但是随着全国经济建设事业的发展和人民生活的不断提高，国内外对于工艺美术品的要求，也日益不同，绝不能满足于固有成就而停顿不前。特别是新的日用品种正在不断增加，如收音机、钢琴、乐器、汽车等等，一谈及民族形式、民族气魄，首先即涉及装饰图案问题。要求千百种这类新产品不落后于社会现实发展的要求，势必作更大努力，才可望创造出更多的新花样，来满足各方面的需要。党中央文化艺术领导提出“深入学习”和“古为今用”，对工艺美术而言，个人认为格外意义深长。因为无论是特种高级工艺的琢玉、雕漆，还是日用美术商品的刺绣挑花，都不是凭空产生的，而且新的应用范围还正在日益扩大。一个善于利用优秀传统的艺人必会明白工作所取得的便利是如何之大；作美工设计的同志，还不易设想到这些上头还要那么多工艺美术品。同时任何一部门的工艺美术品，国家博物馆又还保留着无比丰富的遗产，可资学习借鉴。好好利用它，来为新的生产服务，可以在继承优秀传统的基础上推陈出新。参加工艺美术设计工作的同志，如何把千百年来千百老师傅竭尽毕生心力创造出的好花样，来充实丰富新产品的内容，实在是今后一项庄严任务。北京市工艺美术研究所为促进本市和国内这部门生产工作的同志间彼此相互切磋，交流经验，几年来已作了许多有意义的工作，收到相当效果。如今拟进一步编辑个工艺美术刊物。听到这消息后，我高兴得很。因趁创刊起始，提出三点小小建议，供诸同志参考：

第一、最好能有个专栏，将国内极关心的有创造性的工艺品设计资料和老师傅的工作经验，分门别类整理出来发表，传授给更多的年青接班人。也有必要就雕漆、琢玉、景泰蓝、烧瓷(画珐琅)等，作些专题介绍。至少每期有这种介绍一篇。文字尽可能少些，图样尽可能多些，对国内各工艺美术学校和生产单位，必然都十分有用。

第二、用较大篇幅，分门别类，有系统的介绍些优秀遗产中好花样式样，略加说明，及对新的用途估计，供本市及国内同业参考学习。在条件许可下，凡是该用彩色的，考虑有适当彩图配合。

第三、对使用范围较广、为广大人民生活所必需的美术日用品如手帕、头巾、床单、被面、棉毛毯、灯罩、雨伞、面盆、茶杯、饭碗等的改进美化工作，应给以应有的注意，把它当成一个任务或工作目标之一，来介绍些固有的好花样和新设计，更可以鼓励本市和全国各省市

生产单位、各中级艺校实验工厂和研究所附设生产车间，来进行些新品种的试产工作，力争作到广大群众认为“价廉物美”。试产得到一定成功后，再作普遍推广。

要想把这三件事情作得好一些，而研究所的资料工作，就必需大大加一把力，在人力使用上也应当重新作些安排。认真学遗产，抓材料，方可望完成一盘棋中这部门工作应有的作用。这个刊物可作的事情自然还多，我只是就一时想到的说说。因为在博物馆方面我们早有个工作口号，即“为新的文史研究服务，为新的工艺生产服务”。求今后能更好的协助全国工艺美术生产要求，在古为今用的实践上多尽一点力，是从事博物馆工作同志共同的愿望，需要协作时，必然得到热情支援的保证。个人实在不懂艺术，意见是否恰当，提法是否适时，还盼得专家内行指教。

本文发表刊物和时间不详。

从《不怕鬼的故事》注谈到文献与文物相结合问题

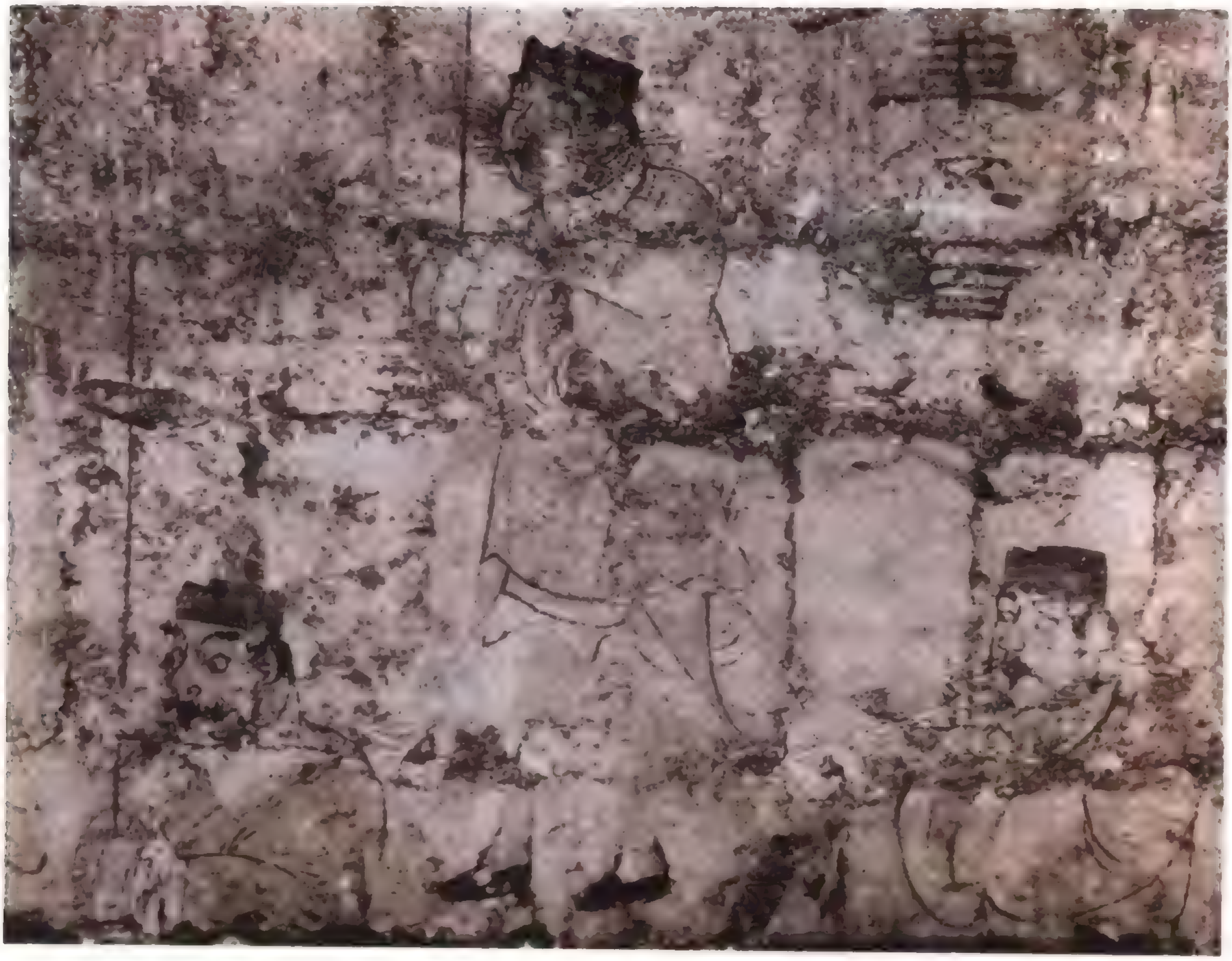


图1　河北望都汉墓壁画摹本局部

新出《不怕鬼的故事》选，结合何其芳同志的序文，当寓言读，很有意义。内中有些注解，涉及各个时代起居生活、名物制度问题，本来不大好注，注后还不大容易懂。现或由于出版匆促，注中有失去本意，易致误会的地方，随笔记下十来事，供再版时改注参考，并向专家通人请教。今后一般注书问题，如何才可望达到应有水平，也就便提出点粗浅建议。

一、"平上帻"，原注说是在发上的一种头巾，又名平头巾。似不甚妥当，还不如说平顶帽明确具体。因为汉代普通帻式上如屋顶，应作 凸 式。《汉会要》曾提起过。如说"伍伯着赤帻"，河北望都汉墓壁画(图1)，伍伯果然着赤帻，十分清楚，文图可以互证。四川汉俑戴平上帻的实不少。至于汉代说巾子，多只束发而不裹头，也有汉

画像砖可证，和宋明以来巾子含义不同。

二、“庭燎”，原注是庭院中灯火。这里似应指火炬。文中明说是武士列队夜行，更必然是火炬。元刻《全相平话五种》插图，有不少形象可以参证。

三、“樗蒲”，原注说要用骰子定输赢，也不妥。樗蒲本身即是赌具，形象如杏仁（更具体些说是腰圆梭子式），两面刻龙凤、杂宝、牡丹花等图案，这是近年根据程大昌《演繁露》等笔记，结合明代锦缎花纹得到比较具体知识的。《唐六典》称遂州贡樗蒲绫，《齐东野语》则记载用樗蒲锦装裱梵隆寺字画，明锦中还留下十多种花式可证。至于在本文中，似乎只是借作一般赌博形容词，更不会是用骰子了。

四、“金斧木楔”，原注“金属做的斧头，口薄厚背的木片”，就字面而言，不得其解。事实上，本文说的“木楔”，当指世俗所传雷公打人手中拿的雷公楔（或称雷楔，霹雳砧，霹雳楔，雷公斧……），多是古代石凿类。或者因为在雷雨后出土，后人不察，即以为雷神所用家伙。形象最早见于武氏祠石刻，略晚见于敦煌北魏洞窟壁画上部，唐宋见于《揭钵图》一画中上角，最晚还有明刻版画。至于唐人小说用“金斧木楔”，则分明是沿用阴阳家或道士说法，金能克木、木能生火，所以雷火由金斧木楔而生！如仅从字面体会，是得不到正确答解的。

五、“鼓声向绝”，注说是定更鼓。但唐人说的意义和宋明却不相同。因为唐代特有制度，由马周建议而定下，入暮必播鼓示众，鼓声停后，就将关城门，断绝行人，禁止平民非公事夜行。所以到时城门前车马拥挤。《李娃传》等小说中均提及。宋代有夜市，城市生活大变，就不会因鼓声引起担心了。

六、“球杖”，原注说“即手杖”，不合。应指打波罗球的杆杖，马上用的长些，形象有《击马球图》可证。步打用的短些，日本藏唐代花地毯上还有个样子。和现代玩哥尔夫球的工具差不多，并非手杖！唐宋人作为仪仗使用，也有个参考材料，即《西岳降灵图》金辂车前一个人手中所拿的，相当具体。

七、“胡床”，原注以为是“可以折叠起来用绳子穿成的矮床”，不易懂。因为胡床并不是床，也并不矮。它和熏笼是改变了我国男女基本坐式的两种重要家具！史传称汉末才应用。近年河南信阳长台关楚墓出土一个彩绘漆瑟，上面却有一个形象反映，证明到中国来至少也有了二千三四百年！胡床近似交椅，最初不一定有靠背。惟见于《北齐校书图》中的，还应是有了靠背的交椅。特别是宋代人在本文上说戎服使用，靠背还必然是栲栳圈式。宋人画迹中戎服将帅坐它的，有《三顾茅芦图》、《十八拍图》。又元刻《平话五种》插图中坐的就更多（图2）。实物在故

宫和北大还各有一件。用镂银包镶杂件，当时在军营帐幕中使用，上面还常加虎皮，便是小说戏文中所谓“虎皮金交椅”。它并不矮，也不是床，唐人一般言“床子”，还指独坐小榻，不是真床！弄不清楚，即容易注错。

八、“双陆”，注有十二棋六博等名目，似有混淆。虽是引旧说，实以讹传讹。六博见于《楚辞·招魂》，是战国汉代博戏具，《博经》说的即难懂。玩法唐人已失传，注解当然难具体。新出土有汉代陶制彩绘博局数种，有作长方盘式及正方式的（长方式两端有横栏一道），另加有如汉规矩镜上的布置，应用尚不明白，另用几支尺来长筹箸相赌。博戏形象则有汉石刻及绍兴出土汉末车马神相镜子上浮刻反映，相当具体，作二仙人在西王母前玩戏情景，和曹植诗“仙人揽六箸，对博太山隅”叙述相合。（并可用来证《神异经》小说产生相对年代！）

双陆则由唐到明代均盛行，博具用木或象牙作成，和个三寸来长小棒捶一般（瓷器中双陆尊即效法双陆形得名）。有种种玩法，如契丹双陆、大食双陆，或在案几上或就地玩，明代版刻《双陆谱》、《三才图会》均有反映。早一些还有唐人绘《宫中玩双陆图》，博局搁在特制小几上。又有《雪衣女乱双陆图》则本于唐人小说记贵妃与玄宗玩双陆，不胜，所爱白鹦鹉因故意把双陆局式捣乱而作，尚有明人摹本留下。元刻《事林广记》又有《蒙古官玩双陆图》（图3），博局搁在炕榻上。明人绘《金瓶梅图》，博局则搁在长案上。实物也还有明代整份象牙作的，

图2　元　至顺刻本《事林广记》插图

上刻龙凤花纹。总之，和六博不相干，是两个时代两种截然不同的博具！

九、"降鸾"，注说"即扶乩"。降鸾实非扶乩。同是会道门骗人玩意，但过程却不相同。扶乩用两人扶丁字式箸画于沙盘上作诗文，另由一人录下。降鸾方式是在一空房密室中进行，室中预放纸笔，并磨新墨，随即锁门加封，到一定时候，闻房中鞭炮声响，再开门一看，则室中所有大小纸张全已写上诗句格言，上款照例题赠信士某某，下款常署吕洞宾、关云长、济公等等，墨迹还湿淋淋的。事实上是另设暗门，雇请外省书手进入房中奋笔直书诗句。

十、"壶"，注有"夏朝叫尊彝"字样。至今为止，我们还不能肯定有夏朝的壶。《聊斋》上所说的，即古壶，大致也只指宋元人所习尚的投壶用的双耳长颈铜瓶式壶为合，不是夏商彝器！器物常常在变，使用那个名词用意也常常不同，得一同考虑。

十一、"闪电娘子金钹"原不注，附带提提。因为这里说的是明代道教庙宇塑的雷公和闪电娘娘手里拿的玩意儿。汉代以来风伯、雨师、雷公、电母四神传说即已成熟，在传说中电光是从电神手中拿的两面铜镜子放出光来的，形象在石刻上就有，北朝敦煌壁画则更明确。镜钮比例大，可以推想画稿必成于魏晋之际，在桓帝祠老子以后。《揭钵图》是唐代佛教有名宣传画，绘佛降伏鬼子母故事，上角绘电母，还是手拿铜镜，惟镜身缩小，已如响器中的钹或星子形状。明代塑像作成金钹，可知已不明白出处用意了。

图3　元　至顺刻本《事林广记》插图

以上十一事问题并不大，因为读故事的不一定看注文，看注文的又不会发生疑问。注文如过于琐细，或者反而会引起读者走弯路，钻牛角尖，忽略了主文目的。我之所以特别提出来，是由于感到目下注解整理古典文学，时常涉及万千种古代日常生活起居服用名物的形象制度问题，我们应该采取什么态度，才比较适当呢？是认真踏实求理解，再博闻约取，加以简而扼要的说明？还是照习惯不求甚解，随手对付？照旧引书证书，既容易以讹传讹，力求正确，就必须痛下功夫，这里矛盾显然是有待解决的。看图识字，前人已作了不少有益而重要工作。例如《尔雅图》、《博古图》、《古玉图》、《本草图》、《三礼图》、《历代职贡图》、《武经总要图》、《饮膳正要图》、《事林广记图》、《王桢农书图》、《天工开物图》、以至于包罗万象的《三才图会》和《图书集成》书中各图……都各有一定重要性，但是也有一定局限性，必明白它才能比较正确的批判使用它。这些有助于治学研究的图录，如何用一简便方法，转到注书教书工作者手中，成为参考工具书，还待出版部门想办法。而近十年地下出土文物又有万千种，其中有许多新发现，既增加了我们的新知识，又可纠正前人图录中的错误。如何结合文献和文物来综合运用，发现问题，却是新方法。学会这个方法，还可说是个相当艰巨复杂的工作！但要利用它就得学懂它，没有别的省事办法。目下古籍整理注释工作越来越多，责任无疑也越来越重，如何看待注释问题，及更好的解决注释问题，应当是大家关心的事情！

有关这个问题，记得在七八年前，在商讨乐府诗注时，我就提起过，为求日用器物部分知识落实，我们学习方法可能要变变。主要是能把文物和文献同等看待，注意注意近年出土万千种文物，定能得到不少启发，解决许多疑困，把新的注释工作大大推进一步。大如研究物质文化史、生产发展史、工艺美术史，小如注《红楼梦》和《唐诗三百首》，都不免要接触到一个十分现实“物”的问题。而且这个“物”，无论在质和量上，在称呼上，又还不断发展改变。要谈它就必得真正懂它。虽然照习惯也尽可以不理会这个现实存在的数以十万百万计的“物”，可是它却有资格补充或否定一切专家学人在研究工作上的前提或结论及注解说明。要求国内所有治文史的前辈和少壮，在七八年前，都充满兴趣地来学文物，这种愿望当然不大现实。因为许多人不可能具有相同认识。即少数有心人乐意实践一番，也还得有关方面为他们创造些条件：或兼任博物馆研究员，或于假期可利用博物馆材料进行研究工作。如只是十天半月走马观花偶尔看看博物馆，所得恐怕就不会怎么多的。个人虽深深相信，具有眼光和充沛热情，而且善于综合运用方法的专家学人，到国内几个大博物馆工作一二年，必可得到满意的丰收。我也明白这在事

实上有办不到处，因此当时还曾设想过，如北京图书馆一类收藏宏富、人力充实的文化机构，能打破习惯，针对新的需要投入部分物力人力，取得全国文物单位协作，附设一个保有百十万件文物图片的参考资料室，分门别类，编成索引卡片，供各方面参考应用，对于学术研究，也必然会起良好作用。这种想法在八年前说来，虽不太荒谬，自然还是不大现实，或为时过早。现在再来提提，想来还不是明日黄花！

近八年来，全国文物工作者，新挖出土文物已不下三四百万件，而且分布全国，许多过去空白点都有了新的充实。谈文化发展，民族融合，海外贸易，有些旧的提法都已经不大合用了。有关文物制度，更开扩了我们眼睛不少。但国内研究文史或注书工作的朋友，肯利用、会利用它的还并不怎么多。这不免令人有些着急担心。

近闻《辞海》正在改编重印，我想凡涉及日用生活起居子目，原有图的，如能重新审查一下，旧图是否合用？没有图的，如能考虑添加万把新图，本身力量不足，即走走群众路线，组织点社会力量协作也无不可。如补版、改版太费物力人力，即把这些子目作为《辞海附录分册》或《新的三才图会》名称印行，也有必要。看图识字本是启蒙读物，这种新的看图识字，却无疑可便利专家通人治学、教学、注书，而对于新的文化学术研究展开和深入都有具体帮助。工作进行必相当麻烦，费力难见好，但凡属创始工作总不免是这样的。这就要从大处、远处以及对于多数共同提高来考虑应不应作了。并且似乎也还值得从另一方面来考虑，即文物出土虽已到数百万件，正由于国内研究文史的还不大注意到这份材料的重要性，也必然会影响到年青一辈的学习兴趣和方向。例如在学校毕业后，多乐意入科学院或大学历史系工作，较少会想到文物研究工作也是历史科学一部门。由于文物和文献还各是一路，缺少应有联系，致令文物研究至今还是个比较薄弱的环节，落后于社会现实要求甚远。即在资料整理方面，印出的报告也还不够多。坚持在文物发掘队和博物馆战线上的年青文物工作者，也同样迫切需要有这种新的工具书来帮助！还值得从第三方面考虑，即国内博学多闻、高年硕德的学者们，年长的已过八九十，最小的也到六十左右，他们可以工作的时间，究竟有一定限度。此刻如果把这万把条子目提出，分别请他们随便提提意见，也就一定可以在不甚费事情形下，丰富我们文史文物以许多重要有用知识！……从多方面看，这类新的工具书的编纂，都是值得出版部门负责方面考虑尽早来作作的！

我的这点粗浅建议，是否还有意义？盼能得到些同或不同的指教。因为在真正读书人中，我至今还只能说是个“半知识分子”；在文

物工作者中，也是个一知半解的三脚猫，对什么都有学习兴趣，可并无一项能够踏实深入。惟十年在博物馆工作，接触材料比较杂，接触问题比较多，却正如文化勘探队一样，学会了报矿，至于进一步真正的发掘利用，实尚有待在国内专家学人指导下，让千百年青少壮，到大学历史系毕业后，肯充满学习热情来文物工作机构共同努力！新的社会为我们创造了新的良好条件，又有无限丰富的物质基础，等待我们去利用，去作有创造性的发现与发明。这也应当是历史科学中一种攻尖的工作！正当提倡调查研究用来促进并提高文化艺术工作的时候，我希望这点不成熟的意见，能引起国内专家学人应有的注意和关心，好让年青一代的接班人在新的学习基础上大步迈进，不再在原有的水平上停顿不前！

本文1961年6月18日发表于《光明日报·文学遗产》第368期，署名沈从文。1986年5月收入商务印书馆香港分馆《龙凤艺术》一书。现据《龙凤艺术》文本编入。

中国博物馆的研究工作

不多久以前，中国科学院考古所出了本“新中国的考古收获”，尹达先生在书中还提纲挈领介绍了一下解放后中国考古工作的主要发现。我觉得这是一本有分量的值得推荐的好书，文物方面虽侧重在地下部分发现，只用了一百三十页图版，内容却相当丰富，能够给国内一般文史学工作者和世界东方学研究工作者以极多启发！因为这也是近年中国成就的一部门，平时一般学人是较少注意到的。由于这些发现，对于近五千年中国文化史的研究工作，即提供了许多崭新的线索。特别重要是我国史前原始社会的面貌和文化分布状况，奴隶社会成熟期与青铜文化发展的密切联系，及长期封建社会各个阶段的文化面貌与发展情况，民族大家庭中生产交流文化相互影响，从这一系列文物中，即勾出了个轮廓，一一呈现在我们眼前。图版中实物，大部分都陈列在天安门前人民大会堂对面的中国历史博物馆里，建筑总面积约七万平方米，八千米陈列面积中总共陈列八千件文物，图录中所有，不过是其中极少一部分。事实上这个新的博物馆建立时，是从全国调拨了约二万件文物，而全国出土文物，却早已超过了二百万件的。从这个数字我们可以体会得出祖国工业建设规模的宏伟，和随同基建工程进展，新的考古工作进展的迅速。所以除中国历史博物馆、故宫博物馆外，每一省市几乎都有一所新型文化博物馆，经常开放，用来对广大人民进行爱国主义教育。每到星期天，总有众多的学生、工人、农民、机关干部和普通市民前来参观，图书资料室且经常有各学校、各生产单位、文化单位来利用进行工作。这种种，都给来到旅行参观的国际友人以一种鲜明深刻印象，由此明白解放后的中国，在毛主席的领导下，不仅生产建设能突飞猛进，取得伟大成果，即对于古代文化发掘整理工作所得到的崭新成就，也是史无前例十分伟大的。许多爱国华侨和国际友人，在没有亲眼看到以前，对于这些成就，可能还有不大相信的。即素来相当注意的一些外国学者，最初也不甚相信，一到中国各处参观后，印象便大不相同。事实上以文物

品种言，无论是金属工艺、陶瓷、丝绸、漆器和家具、玉石、砖瓦、壁画、肖像画、印章、钱币、兵器、字画、服装、首饰、乐舞、建筑以及其他起居服用事事物物，每一部门如设立一个专门博物馆，材料都绰绰有余，足贯串数千年历史，使得这种博物馆内容丰富惊人。如把每种材料精选出小部分付印，都将以百十册大型图录计。对本国学人说来，则过去根本无从着手的文化艺术研究工作，都提供了不易设想的便利条件，只要肯学，在各方面热心协助中，不太费力，就可占有大量资料，取得迅速进展。即以本人为例，解放前，对于艺术虽有爱好兴趣，可是任何一方面都不入门，“玩票”资格也说不上。解放后，由于在博物馆工作，为作陈列说明，不能不对文物各部门用一点心。部分问题是前人已用过功有线索可寻的，部分实在还近于空白点，瓷、玉、漆、丝、服饰、兵仗每一部门稍稍向纵深探索，就发现材料真是浩如烟海，丰富惊人。而且正由于材料多，联系广，方法新，许多过去千年来专家学人或者不容易摸透，或者简直无从着手的问题，由于大家共同努力的结果，差不多都有了个基本认识。例如和亿万人民生活吃穿分不开的陶瓷和丝绸问题，前者虽然明清以来即有人起始从赏玩出发，留下些笔记资料，其实所提到的问题，是浮泛不实的。对于古瓷的鉴别，更多附会揣测。艺术评价，也常受见闻局限，不大可靠。

近十年来的工作进展，却使得一个博物馆年青保管人员，也常常比过去专家知识还丰富扎实。至于绸缎刺绣，过去简直无人过问，想学也无从学起。解放后，由于重要材料的大量发现，和有计划的收集，加上故宫、历史博物馆数以万计十万计的库藏材料的初步整理，及其他历史文物的间接比较材料的日益增多，综合研究知识积累的结果，我们可以说，这部门的知识，基本上也掌握住了。过去一个专家只能从猜想出发来讲的问题，目前故宫博物院年青工作人员，已经能够把汉唐宋明清各代生产的丝绸花纹品种特征，分析得相当细致入微，说来头头是道。即以清代一朝绫锦而言，就能把康乾早中晚三时期生产品种区别开来。乾隆皇帝也算是个见多识广的文物鉴赏家，当时把一片明代戳纱残料当成宋代天鹿锦，还加上诗歌赞咏。弄错了的材料，我们从比较上一分析，不太费力也可以弄明白它了。并非古人愚笨而现在人格外聪明，主要还是社会不同，条件不同，工作方法也大不相同。解放后，新的社会为文物研究工作，创造了良好便利条件，毛主席思想又为我们提供了一种素朴踏实的工作方法。我们学习应用一个基本原则，“凡事不孤立存在而彼此间又必有一定联系”来看问题，用实践作基础，大量占有直接和间接材料后，再把文物和文献两方面知识加以联系综合，——去求证，因此一来，过去文献上提到的名目不知是指的什么东西，现存的实物不知

应当叫什么名字，慢慢的都一一得到解决，便逐渐把工作向纵深发展了。这方面既有所突破，其他方面于是也跟随着迎刃而解。这不过是国内百十种新的文物研究工作之一例，在其他许多部门工作，都有相同情形。事极明显，整个文化史、美术史的研究进展，必然会随同各个部门各个问题研究的逐渐深入而向前，主要文物既全在国家博物馆里，今后博物馆研究工作的重要性和多样化，也从这里可以看出。从实物出发联系文献的研究方法，无疑还将为我们带来更多新的成果。中央文化部早已明确指示出，博物馆的方针任务，除解决陈列问题，还应当为全国文化研究服务，为全国新的生产服务，可作的事情自然也就多一些。我们的历史画、历史戏、历史电影，涉及服装和起居服用种种道具的运用问题，都有待博物馆方面工作者协作，才可望取得应有进展，满足群众要求。我国陶瓷和丝绸刺绣生产，不仅过去二千年来丰富了世界物质文化的内容，人民的生活，即在当前，它的市场还是普及世界广大地区。景德镇、醴陵、唐山、广东的瓷器，江浙的绸缎，长沙、苏州、青岛、烟台、汕头的刺绣，北京、天津和其他若干地区的地毯，生产绝大部分仍在继续供应世界市场需要。求生产丰富多彩，而又充满民族艺术固有特色，“古为今用”便成了个具体问题，博物馆当前和未来，就还有许多工作待积极努力。特别是青年接班人的教育，像我这样一个文物研究中的票友，一个杂学，可学的，待作的事情，自然就多了些，闲不下来了。古人说，“老去方知读书少”，在当前情形中，就更深一层体会到这句话的深刻意思。因为应学的还不止书本，尚有那个分散到全国数以十万百万计的“物”，不经过具体调查研究，去看去摸，要谈它，总是不够具体的。同时自然不免会感觉到，过去从事小说写作，工作态度即或还谨严认真，成就实在极其有限。现在搞的综合文物研究工作，对于在发展中的博物馆事业，对于文物研究中几个比较生疏薄弱环节的突破，以为文物研究中为生产服务的实践，可以尽的力，或许比过去写点小说，还来得比较扎实有用！这也就是近年来我搁笔不写小说的主要原因。我想还是应当趁体力许可，尽可能用不太长时间，先把已在进行的工作，帮助青年朋友们打个比较牢实的底子，再来重理旧案，还不为迟。

本文1962年7月12和7月13日分两次连载于香港《文汇报》，署名沈从文。据《文汇报》文本编入。

学习古典文学与历史实物问题

编辑同志：

我因想写点历史故事文章，曾经同沈从文先生通信，向他请教。他最近来了一信，内中谈到向历史实物学习问题，我觉得很有意思，可供大家参考。现在抄录如后，请考虑是否可作为你刊补白发表？

读者 白芷 上

××同志：

得你信，谢谢！在山上想必一切都好。《东宫旧事》、循复《山陵故事》、《邺中记》、晋墓葬衣物铅券诸文，都有关于晋代衣服材料名目记载，借到没有？这里正得到十七孝棺复本，画意十分好，生活气息极浓厚，各样人物齐备，可惜你见不着。如并新出竹林七贤图，七十二贤图，斲琴图，邓县画像砖，及唐代人反映于螺甸镜子，七弦琴，及越州磁上嵇康阮籍等高士相同观，晋代人生活面貌必可得到一种比较落实印象。我总有那么一种主观想象，以为仅仅从文字读古书。即或如小说中《世说新语》，文字相当简明，还是不大好懂。特别是涉及起居服用形象描写，不易得到具体印象。比如说石崇王恺斗富，用“紫丝布障”和“锦步障”，步障是个什么样子，就并不明白。而且历来本子多作卅里。事实上“里”字或是“重”误写，用到别的记载即是“重”，重叠的重，一张一卷意。十七孝棺及敦煌画，及宋人画李密迎秦王图，图中均有形象可证，十分具体。如真的是卅里，那有这么大仓库来收藏？又说满奋畏风，在“琉璃屏风”前还喘息，事实上汉晋屏风也和唐宋不同，和现代的且更不一样了！晋人清谈喜挥麈尾，常用犀玉作柄。就字释义，必将以为手里拿的只是个鹿尾把，和后来蝇拂子差不多。事实上可是另外一个和扇子差不多椭圆形东西，毛是横列在边沿的。因此有时

又称麈尾扇，既可驱暑，兼用拂尘。由龙门石刻、敦煌画上的病维摩到高逸图，就还为我们留下十来个典型式样。如此等等正多。如从画面上多有些认识，对工作显然可得到不少方便的。我认为写历史题材的故事朋友，如有兴趣，适当的摸摸这些事事物物，便容易掌握历史空气一些。所学越深入，体会便将越深刻，帮助就越大。“学文物”和“玩古董”根本不同，学文物应当是从其中理解问题。治文史的如能够以这么一种企图来搞搞古代文物，古代画塑，费力并不大，得益可真多。即不写什么东西，只为便于欣赏前人著作，如读楚辞，汉人辞赋，乐府诗，以至于《花间集》、《金瓶梅》，都将得到极多启发。也将会更深一层理解古人写文章用字遣句的准确明朗处，以及生动活泼处。只可惜许多读书人还是乐意在古人四句诗中用字措词含意下工夫。由“务虚”出发谈体会，当然可以各成一家言，而且永远说不完。而真正属于唐代物质文化，社会背景，生活方式，必需从“务实”出发，许许多多应学待学的知识，对之却无多大兴趣，较少有人写文章探讨过。历史唯物主义的学习，不能应用到文史学习的实践上，目前主要关键环节，恐怕还在于大学的文史系，治学风气和方法，还习惯于旧的以书注书的学习方法，尚不大明白务实中将有多少东西可为我用，得到新的启发和理解。从另一方面说，我们可也不应该辜负了这个大好时代！因为有百千万种事事物物可以证明文史的材料已经发现。比如教唐诗时常提到的“柘枝舞”吧，唐诗中许多都提到是戴花帽或锦帽，穿的是锦靴、蛮靴，腰间还围钿带，究竟是什么样子谁也弄不清楚。可是只要肯从形象材料注注意，就可知道最典型的柘枝舞伎近年出现的韦项墓石刻上就十分明白，真是得来全不费工夫！至于“醉拂菻弄师子”，从晋青磁水注，唐石刻及白磁，和宋彩绘，辽石刻，也有一系列不同形象可参证。我们可有个什么方法，来协助一下学文史的同志，把眼睛打开一些，使得新的文艺研究或创作，能在一个更扎实的唯物基础上，共同大大跃进一步？真是一个问题！比如说写“丽人行”故事吧，如果我们多向历史实物学习，也会写得十分生动。因为《丽人行图》、《曲江图》、《连昌宫图》、《游骑图》、《杨妃上马图》、《幸蜀图》、《玩双陆图》、《白衣女乱双陆图》、《游春图》、《金盆浴儿图》、《会乐图》、《明皇击球图》、《明皇并笛图》，……有一大堆反映这时统治上层生活行为梳装打扮奢侈腐败的场面可以参证。

《服装史资料》正在进行，形象方面基本上已掌握住了。有了一条线，由商直到晚清。还有不少兄弟民族的，如匈奴、西南夷、鲜卑、龟兹、突厥、吐蕃、回纥、契丹、女真……过去只有从文献上留下些记载的，近十多年出土物和传世石刻壁画却已提供了大量东西，可以和文献

相互印证，得到不少新知识。如有三儿人进行下去，又能取得各方面协作，大致有二三年时间，将可搞出一大份资料来供全国用。可惜的是我个人体力有限，已来不及结合文献和实物作综合研究了。只有先从形象方面搞点基本工作，等待更年青些的同志来继续进行完成！

凡事难于“创始”。我个人总以为应当从作“人之师”作起，大力协助协助他们，使他们教书教到古代名物制度花纹图案知识都落实时，一切情形会不同一些！最使我们觉得难过的，是在大量印行的历史连环画和一些用旧戏改作的古装历史电影中，对于服装道具还有着草率马虎拼凑而成的情形，给观众造成似是而非的印象。要改正这种情况，首先还是博物馆工作者明白有责任待尽未尽！其次才是在各级专业学校的人之师，还有许多待学的未学！这也应分属于“科技”一关，让我们大家共同协作，来克服困难，改变学习方法，好好的过这一关吧。

沈从文

本篇1962年10月21日发表于《光明日报·文学遗产》第437期，标题为《光明日报》编者所拟。

据《光明日报》发表文本编入。

假若我们再演《屈原》

——关于人物形象的塑造及服装道具如何古为今用

一 历史剧的历史气氛，需从客观存在体现

近一年来，有机会常在报刊上读到不少关于“历史剧”问题的讨论，有的是史学专家的态度，有的是艺术批评家的态度，由于出发点不同，认识不同，得不到相同结论极其自然。个人觉得这种讨论还是很有意义，有价值，比起某些艺术上无对立面的提法，可以增进不少知识，并且由此明白从各种角度看问题的方法。还有更重要的一点，是彼此共同承认的，谈的原是“历史剧”！历史剧必然是历史人物在客观现实的背景下活动，历史空气的形成，不能不是值得重视的事情。尽管要求各异，要求是肯定的。如何从具体出发，体现这种要求，是本文拟作的试探。

历史剧究竟应当怎么写？本人是个外行，文艺理论水平既低，又并不真懂戏剧艺术，似无发言权。不过在“百花齐放”前提下，曾有那么一种妄想，如果另外一时，还能从容执笔，或者可照我自己的理解，比如说司马迁和《史记》，曹植和《洛神赋》，蔡文姬和《十八拍》，唐玄宗和《紫云回》、《霓裳羽衣》，陆游和《钗头凤》……这类比较为多数人熟习题材事件，用些前人不曾用过的方法，试来写写历史故事、历史戏、历史歌舞，看看路走不走得通。这自然近于一种傻想头，正和不会写诗学作诗，难免贻笑大方。但是也有可能，由于方法不同，会得到些不同结果，抛砖引玉，对于今后谈历史艺术什么时，多少还有些启发作用。正如从文物制度探讨物质文化史的成就，及我国古代美学上的意识形态一样，方法如果还素朴扎实，客观全面，也必然会得到些新的认识，新的结论。新社会为一切工作具备了良好条件，等待有心人去努力，新的历史剧天地实宽阔无边！

近年因为在博物馆搞陈列工作，和杂文物碰头机会比较多。又因好事，间或把这些杂常识为国内搞研究教学、生产设计各方面服服务，并

商讨得失。前者多涉及名物形象制度沿革，后者多有关花纹图案艺术发展和相互关系，材料有虚有实，有直接也有间接。从传统搞学术眼光看来，这通不是"历史"，也算不得什么"学术"，因为大学里教文史的还少有计划使用这些材料，也还少有人开始认真用它来作进行研究对象。不过我们如果在艺术各部门谈"优秀传统"的"古为今用"，求话不落空时，却不能不需要有人肯下狠心，来学十年八年，才可望比较正确掌握住这份材料，并好好利用它。特别是搞新的历史剧，显明是相当有用的，能形成历史空气增加艺术效果的。懂得越多越全面具体，用处也就越大。记得学习文艺政策时，常提起"革命现实主义和浪漫主义相结合"一句话。这句话解释运用或许人各不同。历史剧的应用，作为是"在历史唯物主义基础上，适当结合浪漫主义的手法，来进行写作或演出"，求实现这个企图，得到预期成果，从历史文物广泛的用点心，个人认为是有深刻意义的。

这点想象自然只限于"新的历史剧"的安排上，和京戏及其他旧戏全不相干。因为戏剧中真内行说来，京戏服装道具的处理，是和剧情密切结合，充满历史感兴，图案艺术又格外高，不宜轻率随便更动的。记得三十年前，某一回朋友请客，席上除程艳秋先生外，还有位×老先生，谈起三国戏中的诸葛孔明时就说过："卧龙先生一出场，身上那件绛紫缎子平金八卦衣，手中那把鹅毛扇，和胸前那一部长长的青胡胡的髯口，只那么一摇，一晃，一抹，神气多潇洒，多美！用不着开口，卧龙先生就活灵活现在我们面前站定了，不由得人不叫好！"提到《贵妃醉酒》时，他并且说："那一身华贵衣服，那一举一动，简直就是一个杨玉环再世！"当时席上有个少不更事年青大学生，插了句口说："这那里像是历史上的真人？那一身衣服，拖拖沓沓，也实在不美，唐代人才不这样穿衣！"使得专家感到恼火，忒愣愣的反问："这不是历史，你说说还有什么是历史？年青人知道什么美，真胡说八道！"大学生原来是他的侄儿，读的是历史系，当然明白京戏传统也并不怎么早，有些花旦穿的衣裤鞋袜，还是民国初年式样，但专家气势大，便不敢再分辩了。事隔三十年，这几句话犹如还在我耳边。于是明白，"历史空气"四个字的含义和"美"差不多，是因人而异，因事而异的。凡能够从过去或当前旧戏得到一切满足的普通观众或专家，莫误解我有意在贬低京戏服装艺术价值和历史价值。京戏服装道具是否能改革，以及如何改革才适应新的要求，原是另外一回事，另一种问题，应当由旧戏专家去研究商讨。本文只想从近年服务对象，国内作新的历史剧、歌舞剧朋友，希望在一个历史现实物质基础上来进行新的演出设计时，商讨一下，运用些什么材料，历史空气会浓厚一些？假若说，拟重新演出《屈原》，

作些什么准备，就容易得心应手，达到预期效果？

二 人物的造形

首先是这个历史上爱国诗人屈原的形象的塑造。从旧有的形象说，有许多不同样子，采用那一个比较合适？大家熟习的自然是文人画家特别感兴趣的陈老莲木刻屈原。身材瘦而高，衣袍格外长大，头小得不合比例，戴上一个古怪希有的高冠，佩了把唯一无二的长剑，一切怪而不美。从某种意义说来，似乎倒符合“中国吉诃德先生”形象所需要，但是和爱国诗人屈原性情人格实少共同点。画里充满明清之际由崔子忠、吴彬一脉相传文人画浪漫古怪夸张矫情，处处见出装模作样，却反映不出屈原由于身处忧患，严肃和热情交织形成的沉郁中见超脱的风度。

其次是上官周笔下的屈原。作者在《晚笑堂画传》中，把握唐宋诗文人的性格神情，能时有巧思，作得潇洒脱俗。至于作屈原，由于时代悬隔，得不到大处。

其次是《名臣图》像中那个屈原，稿或出自元明，近于一般官本，仍不抵用。额部隆起而神情紧张，和个算错了账的布客，或落弟举子一样，也得不到屈原应有精神。

比较典雅且见出一点人格深度和内涵邃智光辉的，还是元代张渥摹北宋李公麟绘《九歌图》中那个三闾大夫。衣冠虽还不离一般宋人绘古事习惯，作成唐代高士图模样，上衣而下裳，衣沿及领袖均加宽襕，和战国时人装束大有距离，但是好处却比其他画像作得素朴、庄重、自然，而且且富人情味。一望而知是个真正有思想、能思想、在思想的古人。中等身材，面目清癯憔悴，作泽畔行吟状，俨然若有深忧在心，又始终不为之屈伏。国家存亡人民哀乐深深缚着这个爱国诗人的灵魂，却勇于承担这个历史苦难。也有一点美中不足处，即面貌过于家常了些，近似杜甫、陶潜，可不大像屈原。作者画出了诗人平易近人的一面，得不到诗人情怀高亢悲愤、飞跃超越那一面。时代一隔，限制了画家的理解力。想从面目间把握住一切，本来并不容易，能作到这样，已算是难能可贵了。

四个画像的时间虽有远近，表现技术也各有长处，惟共同弱点还是“历史气氛”不足。作书籍插图，无碍于事，作戏剧主角可不够理想。势必须从另外一个角度，一堆材料里去找寻，看能不能有别的可代替东西。

近三十年长沙楚文物大量的发现，丰富了我们对于楚国物质文化面貌和内容的认识。千百种色彩绚丽纹样活泼，结合壮丽与秀雅而为一的

艺术造形，让我们进一步明白，原来屈原文学上的成就，并不是凭空产生，除了历史时代政治背景外，还孕育成熟于这样一种绚丽多彩物质文化背景中。若缺少这个物质基础，实不可能产生这么丰富想象与才华。文物中特别重要可说第一手材料，是楚墓殉葬用百十种彩绘男女木俑，和反映于漆器上部分彩绘人物生活景象。除美帝盗去部分，长沙、郑州、历博、故宫、南博均各有相当收藏。其次是近年在河南、山西及其他地区发现反映于细刻薄铜器和金银错器上战国时人生活形象。又蒋玄佁先生在他编的《长沙》一书里，有几个复原男女样子，也相当重要，例如本图中之一男子，就正是个典型楚人。中等身材，颧骨略高，下巴锐短呈三角形，眉浓而短，眼大而有神，嘴角翘起两撇小小仁丹胡子，除了胡子式样可能是春秋战国以来所通行，少地方性，其余均具楚人特征。直到如今，还可在湘资沅澧诸流域任何一码头市镇上发现这种体型。从这个楚俑可以看出一种聪明智慧和倔强果决的混和，具有这种性格的人，总是精力充沛，热情忠贞，决不会和当时在朝佞臣、得宠小人，及其他颟顸自私、见利忘义、庸碌短见官僚同流合污，哺糟啜醨混日子的。在国家大计中，为了高瞻远瞩，见微知著，当然不能和倖臣权要意见一致，因此由贬斥、放逐，而终于自沉清流死去，以身殉国，是当然也是必然。

屈原经历忧患甚多，在政治放逐中，一面为楚国被强秦侵凌分崩离析痛心，一面长时期风尘仆仆，在沅水流域驾一叶小舟，过着飘流不定生活，不免辛苦流离，形容枯槁。个别画像既难于合适，因此若把几个有典型性楚俑，和李公麟所绘三闾大夫，好好结合起来，或可塑造出一个新的屈原。特别是身材、服装、面目神态、内蕴情感，如善于从这个楚俑取法，必可望把握住诗人应有特点多一些。

也不妨提出另外一种补充意见，屈原身为贵族，任职朝廷，好衣锦绣华美，宜与史传相合。惟既遭放逐，官职业已取消，在野之身，衣用高人逸士装束，纯朴淡素，比较相宜。性情既玉洁冰清，袍服又潇洒脱俗，合当时处境，身分性情也相称。这种意见是对的。即始终身衣浅色也有必要。因为若在宫廷会议，人物易突出，放在先王先公祠堂金碧煌煌华美幻异彩绘背景前，更容易产生极佳效果。

新出西汉壁画，和过去洛阳出土彩绘人物砖中有几个形象，面目表现和衣服处理都值得注意。不得已求其次，则另外四个不同形象，时代即或稍晚，还是各有所长：一即《斵琴图》中曳杖而行之中年人，二即《北齐校书图》中之一位，三即龙门石刻中隐几忘言之病维摩，四即《高逸图》中之一位，诸人形象本来或均出于顾生手笔，宜于作嵇康、谢安、二王造形取法。但是如能有所折衷，也可望塑造出一个新的屈

原，比李公麟作终究高一筹。

其他角色，如在朝君臣，在野平民，还有以下材料可以用作参考：

一、洛阳西汉壁画二桃杀三士故事部分，其中一近似晏婴人物。

二、洛阳彩绘砖男女群像。

三、沂南汉墓石刻《列士传》部分。

四、辽阳汉墓壁画百戏部分。

五、《列女仁智图》部分。

六、《女史箴图》部分。

七、望都汉墓壁画官吏部分。

八、《北齐校书图》主题部分。

九、信阳楚墓漆瑟彩绘。

十、长沙楚墓漆奁彩绘。

十一、《七十二贤图》明拓本。

至于戏中女性——女婴或婵娟及其他，除长沙出帛画妇女，彩漆绘妇女群像，信阳出妇女俑，辉县等出土细刻铜器花纹，及故宫藏采桑宴乐金银错器花纹诸妇女，形象简繁不一，可作参考外，《长沙》书中那几个复原楚俑女子，更值得重视。特点同样是眉重而眼大，明秀热情，勇敢坚强。颊间点胭脂法作成三角形一小簇，有时代特征。照《青史子》、《大戴礼记·保傅篇》及刘向《五经通义》叙述，妇女化妆点胭脂法，和金银指环应用，实出于周代宫廷制度。由于宫廷妇女过多，胭脂点数代表妇女经期过后日子多少，金银指环则用有无孕娠识别，藉此一望而知。但从楚俑分析，却可证明至少到战国时，小簇点胭脂法已成比较一般性装饰，不再限于宫廷旧规。正相反，类似宫廷妇女形象，反映于一个彩绘漆奁上的细腰妇女群像，脸颊间却未发现小簇胭脂。即大量出土彩绘木俑，也不普遍使用。至于金银指环的实物，至今为止，似只西汉才流行，且多在长江以南。年青妇女装束特点之一，还有发式，少女(或少妇)发多向后梳拢，中部作一蝴蝶结，余发下垂及腰，也有鲜明时代性，除战国俑外，只西汉俑还有同式，双环或只作一环，东汉石刻壁画均少见。如果觉得那个妇女形象静止不活泼，还得取些动的姿态，旧传顾笔《女史箴图》中一些女子，编发式样还相同，惟头上多两支由象笄衍进而成的金雀钗而已。由晋代人说来，这已经是一种“古装”，当时的妇女并不这么打扮自己的。南朝俑从无这个式样。

若婵娟年事较小，此外又还得有些在宫廷里楚王身边供娱乐使唤的年青妇女，和楚辞《招魂》叙述印证，尚有如下一些当时或较晚形象有用：

一、长沙出彩绘漆奁细腰盛妆妇女群像。

二、洛阳金村出土雕玉舞女。

三、《女史箴图》中诸妇女。

四、《列女仁智图》中诸妇女。

五、洛阳出彩绘砖上诸妇女。

第一和“楚王好细腰”传说相符合，第二是两个未成年舞女形象，第三、四中可以发现作君夫人的模特儿，第五近似《史记》中所说“揳鸣琴，蹑利屣，长于目挑心招”的燕赵游女。

如照《国殇》叙述，还需要一个或一组“执吴戈被犀甲”在战车上披坚执锐冲锋陷阵视死如归的武士。这也有现成的。吴戈宜错金。全戈则信阳长沙均有出土，不宜过分长大致如弄具。犀甲亦有可参考物。武士必盔甲齐全，一错金镜子反映刺虎骑士，盔上两旁插短短鹖尾二支，正是古代勇士至死不屈的象征，形象具典型性。另外一个铜器座承，和山西侯马出甲士陶范，虽不过三五寸大，衣甲均作得十分具体。用楚墓出土俑作主要参考，三结合，不大费事，也可塑造出一个神情逼真的楚国英雄！

《国殇》是驾战车出征的，肖云从绘用宋式甲马，有图案画面，少历史气氛。安阳有二马车出土，浚县有四马车出土，辉县有小战车模型。如照司马法或其他文献记载，战车组织必三人合作分工：一司御执辔，一卫执剑盾，主或秉桴击鼓，激励三军斗志，或挽弓发矢，遥射远处，或奋戈直前，和迎面敌将搏斗。剑盾弓弩楚墓均有实物可参。鼓宜横搁，上扬羽葆。战车如必从活动形象中得到印象，绍兴神像镜有各式四马车浮雕，用斜剔法处理。《洛神赋图》四马车，马更神骏活泼，前者车具帷帘绣幰，应属于曹操赠杨彪所谓“通明绣幰四望七香车”，也即古诗“轩车来何迟”的轩车，后者车作芝盖羽葆九斿，类王者所用“金根车”不妨略去车盖和九斿之旗。此外尚有四川蜀砖过桥二马车。如作为背景表现，只求图案效果强烈，则参辽阳汉墓壁画车马。特别是《国殇》如虚写，不作实生活事件反映，只作为忠烈祠中一类楚国功臣英雄来表现，结合屈原去到这类楚国先王先公祠堂而作全剧背景处理时，用辽阳画车马甲骑必可得到令人满意成果。

佞臣中上官大夫、靳尚等，需要适当突出，便于和屈原对照，《列女仁智图》中太宰伯嚭形象可借用。腰金鸣玉，面目肥泽，外若柔顺忠实，内怀狡诈阴险，长于阿谀逢迎，从不面折廷争，这种反面人物的塑造，今古一例，在戏剧中是比较容易掌握的。但必须避忌和京戏文丑的同一，夸张过分反而破坏整体。

仆从和平民，或就《晋文公复国图》有所参考，这个画产生时代虽晚到十二世纪，部分形象如像马夫等等，还不完全失去古意。

三 其他道具的应用

人的形象问题得到具体解决后，随之而来是一系列“物”的问题。车马兵器即有了着落，还有不少其他事事物物，比如说，忠心耿耿，情怀郁悱的屈原，来到先王先公祠堂，对壁画部分有所质询，有所指斥，呵天而问涉及百十种古事故记时，有关倏忽千里的九首雄虺，躯体巨大的龙伯长人，究竟是个什么样子，应当如何表现？风雨雷电诸神，某一后来形象，作得比较深刻动人。主要材料应当是长沙出绢帛画上诸神像，及木雕彩绘诸神像，信阳出大型彩绘木雕神像，及漆瑟上彩绘诸像，加以综合，能给我们极多有益启发。其次是武氏祠石刻黄帝伐蚩尤场面。最合用可能却是敦煌洞窟里北朝壁画上部，那里就恰好还有个九首雄虺，龙伯大人，和风伯、雨师、雷公、电母等等在云中奔驰活动景象。就这个画面加以分析，有可能还传自西汉中叶。王充入洛观书系东汉初年，解除挟书律不久，即说起书传中所述雷公手持连鼓形象。今画中雷公手持半圆串鼓，不仅可证汉人传说，且可作《周礼》“八面鼓”本来证明，纠正后人《三礼图》谬误。又东王公西王母驾九斿龙凤车在风云中奔驰，主题画也早可成熟于《穆天子传》写成时期，晚亦不会迟于西汉，似乎也可应用于祠堂壁画上。麦积山壁画伎乐天，通沟壁画伎乐天，时代虽较晚，部分乐器也不古，惟在画法上均深深体会到战国或汉代人思想感情，相当活泼生动。因之似乎也可以参酌取用。

楚人既重巫信鬼，主题画求与屈原思想感情吻合，必须流畅活泼，恣纵多方，且具有一种梦幻般感染力。但建筑装饰，却不妨把华美典重好好结合起来，产生对立矛盾效果。因之如下一些装饰图案，或可加以利用，把单位放大到一定尺寸，便能给观众一种崭新形象：

一、信阳出土漆案漆瑟边沿纹饰，及棺椁彩绘图案。

二、辉县出土漆鉴花纹。

三、长沙出土彩漆绘笭床和安徽寿县李三孤堆出楚铜簠凤纹。

建筑窗棂要求部分透光，便于让几绺强烈蓝光和柔和绿光交织，透过一些几何纹样格子，映照到祠堂中壁画、神像和条案及其他什物上面，形成应有神秘幻异气氛，是一件需要仔细安排的事情。长沙出土几个透雕金银绘画笭床，和辉县出大漆鉴花纹，信阳出那个镂空铜筒花纹，借用来作窗棂设计，都相当合用。谈建筑史的朋友，或拘泥于部分材料，可能认为直到唐宋，直条子窗棂还是一切古建筑窗棂基本式样，相信不过楚辞中说的“刻方连”，或汉人所谓“青琐”“绮窗”“柿蒂”“列钱”的实际应用，那就让我们在戏剧中不妨先来改进一下。事

实将证明这个改进却只是一种复原。明日更新的发现中，必可见到这种窗棂的。

建筑如露顶，不妨用树皮石板作成，因为直到目下为止，还未闻在楚国所属通都大邑发现过筒瓦和瓦当。但即使这样，却无碍于在梁椽上彩绘龙蛇。如建筑必飞甍卷檐，而祠堂又是竹木结构，也可参考云南石砦山青铜贮贝器上神庙建筑式样。建筑如需门，洛阳西汉壁画那个双龙夹卫门楣上金缸衔璧的墓门，相当壮观。

庭院布局如结合楚辞叙述考虑，不妨用一片兰花分阶段植于一定范围中，会给人以植兰九畹印象。尽管文字学家以为当时"兰"指的是另外一种香草，事实上我们若循屈原上行路线由常德到芷江，触目所见，总还是一箭箭素馨兰和一丛丛鱼子兰。二千多年前不同处，大致只是栽种方式，现在多盆景，过去在园圃花坛间而已。

坐具是个比较麻烦问题。照本来习惯，如席地而坐，台下视觉将不怎么好，即或用长榻可作适当补救，时间稍久，演员起身时不免踉踉跄跄。得想个既不违反历史本来而又为观众所能接受的变通方式。招魂上谈"篓篝"，即现在烘笼或火桶，汉代或叫薰笼。手提、脚踏或直坐在上面，无所不备。大小不一，式样也不一。用处本为取暖，稍后兼用薰香，汉代以来多腰鼓式，隋唐以后却多墩子式。宋代上加绣袱，名叫"绣墩"，在朝则从臣赐坐使用，在家则相当长时期还为妇女所专用。薰笼一般必编竹而成，四旁有孔可以泄气，稍后用木漆，还作开阖式，直到明清瓷制绣墩，露天搁置花园里，上面还刻画一片绣袱，下面四旁留几个透空花孔，依旧保留些薰笼原来形迹。唐代月牙杌子是由它变形而成。大型方式火桶或火箱，多用木头做成，开阖式长榻，基本上也是由它衍进而来。因此曹操《上杂物疏》和晋人《东宫旧事》提起过的漆画花纹大小薰笼，如能复原作为坐具，是可以使用的。

家具中还可以用品头高脚案子，搁置壶罍羽觞饮食用具。案形可折衷于山西河南细刻铜器花纹，和信阳出土实物。席前方丈之案应指信阳出土大案，惟足部过低，只适用于席地而坐，若坐具已改变，案足亦必需适当加高，或参曹植墓出土陶制曲腿案，足部无妨再提高些即成。因为敦煌唐初壁画讲经座前高案有例可沿。惟曲腿部分切忌如近人所作《十八拍》、《十五贯》案子夸张，致失去整个平衡。屏风衣桁可兼用，视需要而定。屏风多固定于坐具或卧具后及两侧，分单扇、两折或三叠诸式，汉石刻到《列女仁智图》，有一系列形象可以参考。衣桁即衣架，可以移动位置。屏风上装饰如作大卷云，彩绘漆箧孝子传故事上有反映，但近两汉制度。不妨参战国金银错，或彩绘漆棺花纹，同是卷云，来得典雅而活泼。如上面需作故事画，参《列女仁智图》、《晋文公复

围图》、《七十二贤图》及孝子、列女、列仙诸传图，或用武梁祠石刻表现方式，或用沂南汉石刻、洛阳西汉壁画方式，各有可取处。衣桁最早式样无闻。目下只《高逸图》近晋式，赵城明应灵王殿壁画、白沙壁画、石家庄壁画上反映属宋式。上面衡木两头略微昂起如唐式卷草，也有可能古代或作成龙首，如钟磬笋簴架子式样，下用双凤作承。衣桁可照需要调动位置，又可在上面按照需要搭上各种彩色衣裙，在利用上可补充台面空虚，值得加以利用。

楚辞虽有“佩长剑之陆离，冠切云之崔嵬”，长剑高冠在屈原和佞臣面折廷争时使用，可增加壮丽气势。在公退之余，回返私室，不免形成累赘。过去历史剧似少注意到这一点。因此兵器如何搁置，宜加考虑。楚墓曾出过几个剑椟，搁置案头还得用。沂南石刻且有一个搁兵器专用架子，也可以借用，置于私室一角。又春秋以来，由于诸侯爱好，儒家煽扬，用玉比拟人格品德，因此有“君子无故玉不去身”之说。战国且更加重视。屈原爱美，也应分佩玉。但是应用亦看场合而定。盛服入朝佩玉为当然，公退卸去些为必然。珠玉藏于方形严具中，有长沙、辉县、信阳战国物，广东汉代物可以参考。楚墓出土多大型青玉龙佩，似只殉葬应用，一般用杂佩，如辉县出土杂佩。

四 语言及其他问题

“不学诗，无以言”，春秋以来，士大夫立朝议政，出使专对，引诗证事明志具一般性。照《史记》叙述，屈原立朝议事执正不阿，且敏于应对。演出不论是话剧还是歌舞剧，都必须在这方面作适当突出处理。才辩雄瞻而精粹，且富有诗意，应如何从经传诗歌中加以申引，值得好好注意。经子中格言妙语，宜脱口而出，用作证事明理帮助。相对一方，也应当常引用鄙言俚谚，似是而非，形成对照，此中才有戏可做！原剧本若在这部分有忽略时，无妨酌量增改。不仅在戏的发展中，见出屈原之为人，在每一段落片言只语中，也应当反映出屈原的性格或灵魂。

楚国宫廷或先王先公祠堂，必有金石管弦之乐。长沙曾出过一组伎乐俑，木已腐朽，仅存轮廓。信阳漆瑟上彩绘伎乐，也只存部分残余，惟笔简意足，神情犹可得大半。琴瑟钟磬长笛外，还发现爬竽的吹奏。楚人喜竽歌，是传统本色，和史传可以印证。根据信阳漆瑟上那一组彩绘伎乐，还得知建鼓横置，顶扬羽葆，已和汉石刻及《洛神图》河伯所击之鼓相似。内中且有一长袖舞人，舞姿也为汉石刻所常见，因之宫廷燕乐，根据这些材料重新安排，且以竽瑟为主，用一组管弦乐器配音，

必相当清雅悦耳。至于宗庙里钟磬之悬，则参信阳出实物和几种铜器上笋簴处理，必不至于大错。几种器物上的反映，和《尔雅》、《考工记》等记载大致还相合。这些材料对于编钟编磬悬系方法虽小有差别，却共同纠正了近千年来《三礼图》附会不实处，可惜近代学人注意到这些地方的还不多！

舞女用金村二玉女有典型性，若使用于祠堂中婆娑乐神，尚容易得《九歌》遗意。无论是话剧或歌舞剧，在对白或独唱中，均宜避免乐声压倒人声现象。即表现诗人的沉思愤懑，在可能情形下，借助钟鼓齐鸣，可造成悲壮气氛，也宜避免无节制的杂乱狂躁。在音量上过度夸张，并不能反映屈原情感的深度。乐器中不用二胡，尽可能不用这个近代乐器，给人听觉也会新鲜些。

资料取舍应用，一切当然视剧情需要而定。惟新的历史剧如果拟从这些具体材料参考取法，来作新的演出，导演和每一角色，似乎都需要有一点新的精神准备，首先即不恋恋于近年来演出上得到的小小成功，勇敢些再试试大迈一步，作新的突破。例如《虎符》、《十八拍》、《文成公主》、《胆剑篇》、《武则天》等等由于初步从现实出发，利用了些原有材料，各得相当成功。又适当利用了些旧戏锣鼓点子，也得到观众首肯。事实上说来，这还是保守了一点。如果能够更客观些，也大胆些，来理解历史种种，必然会同意。比如说，在色彩上不随便使用金银，不随便使用彩绘，在形象上妇女头饰不随便滥施珠翠，男子冠巾也有一定节制，衣服反派不随便用领肩和长背心，武器不随便放大，衣甲也不许可过分夸张。涉及番君胡王更需要用一种现实态度，不从京戏取法，作成丑怪形象。……总而言之，凡事能更客观些，不为传统或个人习惯爱好的框框和美的框框所限制，能从全局着眼来进行新的尝试，结果可以预期，必然将得更大的成功。

个人意见认为新的历史剧的演出，若希望得到较多历史气氛，首先即是在衣饰上必需将京戏服装过分强烈到火辣程度的图案化影响除去，而形成一种单纯典雅节奏的美，才可望给观众带来一种崭新的印象。由此得来的成功，必然将远远超过目前各戏情形。这不仅将给普通观众一种崭新深刻印象，也可望启发比较少数新的导演、演员和历史剧作者，让大家明白，原来历史戏还有如此广阔无际的天地！同时也将提高一些文艺批评家，明白新的有血有肉有思想的历史剧，历史气氛实不能凭空产生，不能从外国什么权威泰斗抽象理论意见产生，唯有眼睛向下，凡事从实际出发，向必需学习的事物认真学习，向值得注意处认真注意，从中吸取知识和智慧，情感和力量，把什么是“美”也扩大提高到相应要求程度，来鼓励帮助新的历史剧的不断产生，新的导演和演员不断提

高，更新的历史剧，才会面目一新，给人爱国教育更深刻，美的感受更强烈。

未来剧作者是不是也宜于这么要求他的写作？剧作者原有极大自由来进行写他的新作，本文不拟妄论。不过也曾这么估想到，一个敢于大胆用笔塑造历史人物或重视历史人物形象的作者，总不会是保守的，以目下所得成就为满足的。在更新的宏章巨构中，企图作个人已得纪录的突破，必然会承认作品的动力，放在一种更广泛的现实主义坚固基础上，将更容易处理他的热烈饱满历史感情，使得剧中角色更富有生命灵魂。特别是年青一代的历史剧作者，凡是敢于在这种新的广泛而深刻认识基础上进行新的写作的，尝试的成功，无疑将为我们这个世纪历史剧吹来一阵充满春天气息的好风。

无论新戏旧戏，后台都少不了几个熟习一切道具弄弄杂活的人。他从不算得一个"艺术家"，从不在谢幕时出头露面向观众鞠躬，甚至于从不受一般同事特别注意过，即工作了一二十年，可能他尚无资格作为剧协成员之一。但是，他还是一声不响工作下去，工作得兴致满好。由于他深深明白任何戏的演出，除了"人"以外还需要什么"物"，懂得这些物的重要性。并且这些物搁在台上什么地方，会起什么作用，有时也比导演还清楚。一个在博物馆搞资料工作的同志，工作情形是和他们差不多的。因此也乐意和他们一道工作，用同样工作态度和热情，来为明天更新的历史剧的演出而服务！这点不成熟意见，便是基于这种后台打杂的经验而提出。对于今后这类历史剧的演出，是否还有点用处？实希望从另外一回的新的演出得到证明！真有这种大胆的导演和演员，个人将从凡事一盘棋出发，认为能为他们这种新的勤劳勇敢工作服务打杂，感到光荣和兴奋！

一九六二年十二月　北京

本文未发表过。文化革命初期文稿被抄没，专案组审查时曾令作者交代文稿性质，在专案组的编号签条上沈从文写了如下文字：

这个文件十分有用。因为对于博物馆将来作历史画，必需这么全面考虑材料应用，才不至于笑话。

现据原稿编入。

七点建议

一、建议搞个研究室或资料室，由轻工部艺术局或市轻工局主持，由市生产领导单位，生产单位，美院教师，工艺美院教师，各调若干人，来共同就二馆搞资料。并就可能若干部门生产需要，即试行设计（例如屏风、景泰蓝、漆雕、家具，事实上不太费事，即可提选式样各品种一二十件。有半年即可送交广展试展。第一年人数似以限于二十位为合宜。

二、就故宫已有及待照相五千种，就历博已有文物照选印一二万种，部分适当放大成六寸大小。为加注释，作为初期基本资料。

三、商故宫历博取得协助，各成立一办公室，便于临摹照摄必要特种工艺品照相。及值得再生产出土文物资料。

四、有必要时，组织点人力去西安、洛阳、山东、上海，调查一下文物情况，特艺生产情况。有用资料，尽可能取回。

五、一年试探，如有成效，或成效显著，或扩大人选（如外省教师的进修），扩大工作设计范围，扩大或轮换本单位人数。

六、内中导师，宜有故宫总（或部）负责人，宜有若干老师傅。宜有二美院专业教师各二人，外省市有因教学进修请求参加的，宜给以便利。

七、一切工作人员，除必要二三新加外，绝大多数宜以暂时借调不支薪给为合宜。除二馆工作室外，还应有一定办公地方。工作以三个月为一段落，所得资料或取两种办法，转给生产单位，一用“装饰图案”为目，用照片或影印成册出售，一用摹、照、原材料送各厂分别或分期展出，专供生产或认识上提高使用。

本文写于20世纪70年代，未发表过。据原稿编入。

一点意见

这次展出，有机会参观学习了好些次。白天又听到各方面专家意见，真是幸运。我觉得万千老师傅和年青美工同志，在党正确领导下，共同努力得到的成绩，是十分惊人的。值得表示敬意。我并不懂艺术。在座专家，有不少是四十年前老朋友，都明白我只会写点不三不四小说，还凑合得过去，谈工艺美术，是外行。只因为近二十年到历史博物馆搞研究，接触材料比较杂，搞陈列，照例得分门别类，弄明白每一文物的历史，和不同文物彼此关系，因此对于古典工艺品，有点滴体会。所以在政协前后十多年，提案二十件，都和“古为今用”有关。提案通过后，多由人大转国务院交有关各部执行。执行情况，有的较好，有的又差些。协助教学生产特别热心支持的，是故宫吴院长，和历博龙陈二馆长。除艺术院校几种教材的编写，得到故宫同志协助，取得初步进展外，并且还让我和高同志等带故宫历博库藏绸缎到苏州、南京、杭州、张家口、成都各地作短期展出。为改进各省市陶瓷生产，还拨调大量明清瓷给景德镇和长沙、广州博物馆。历史博物馆也拨调彩陶数百件，给甘肃省博，拨调数百件绛县制金漆柜门给山西省博。文物局王冶秋局长历来支持这种落实古为今用的工作。故宫有一时期，为特别支援首都特种工艺，还让部分同志把贵重文物送下厂，便于借鉴取法，可以说是历史上少有事情，也是世界少有事情。

但是由于种种不同原因，“古为今用”四字，求落实具体，还有待作不断努力。今年春天由中央首长提出，可知求落实“古为今用”必需各方面认识上有了提高，抓个三五年，才会克服各种障碍，取得显明进展。

由于党政府对于文物保护工作的正确，解放卅年以来，收集和出土文物已达数百万，不久将来肯定会达一千万。工艺品中任何一部门，都遗留下历代人民艺术家十分丰富的遗产，可以参考取法。而新社会条件又如此便利。所以今后这部门生产，不仅会影响到国内，也会影响到全

世界的工艺风格。试从目前数以万计工艺品看，真可谓千紫万红，百花齐放。但是由于各种原因，对优秀传统的充分利用，似乎还有待商讨。老师傅手边资料不足，年青美工同志图案造型和和色的认识有待提高，是显著问题。就这一点说来，各大博物馆搞研究的工作同志，实有责任待尽。因为博物馆每一类文物收藏，常以万千计，如不尽可能想办法介绍出来，生产部门“古为今用”落实是不可能的。必需各大博物馆和生产领导单位，有个共同的新认识，把这种新的协作提高到政治意义上，认为今后每件工艺品出国，特别是礼品，都代表新国家的新工艺水平，来给生产方面以极大便利，而生产方面也能抱着个崭新态度，来精益求精的向优秀传统虚心学习取法，并学会善于“古为今用”，才可望每年的展出都配合得上社会发展以及海外要求。所以个人想趁今天这个难得机会，建议如何把这个协力同功的问题，加以解决。比如条件特别好的故宫，除尽早将各专馆并中□，综合艺术馆展出外，还能为全国美术教师进修和工艺生产单位年青同志摹绘工作，抽出专人给以指导协助，制度即早定出。领导各省市工艺或轻工生产机构，又能抽调一定人力，即早成立一个研究资料室。故宫若能比过去再进一步，热心注意到各省生产需要，如苏杭沪生产扇子，出版方面除尽快为印行十来集宋元明清扇面集以外，还选择一二百库藏明清扇子去南方展览。此外成都蜀锦，苏广红木家具，福建四川漆器，苏湘绣花，江浙丝绸小部分生产也可供仿古，有待提高，即为特照二三百可供生产参考的，不妨依旧采取文物下乡办法来进行协助。总之求古为今用取得较好效果，大博物馆是必采取一点主动行动是不可少的。而各生产单位美工同志来学习，则可望接触更多方面材料，得到更有益启发。原是“古为今用”四字内，还包括有“相互为用”的内容。在某些生产部门，并且还必须明白相互为用，才能在古为今用时取得显明进展。

总之，这是件大事，既不是上面号召或提案通过就可解决，即或成立一个一二十人的小资料室，故宫历博又同意设置个工作室，用一年时间作为一个试点工作，二轻局也就得为搞个工作地方，生产单位就得提出目前要求，如此如彼，将还有一系列工作得准备。

据个人私意，认为可作到的至少是——

一、参考历博五百件明清金漆柜门，可提供生产单位金漆四折屏风式样一百件。

二、参考两馆藏瓷及市文物组藏瓷，提供瓷或漆，景泰蓝玻璃等各式瓶样一百种，餐具茶具新花样一百种。

三、参考故宫历博藏品提供家具式样一百种。

四、参考故宫历博市文物组材料，提供玉石竹木杂项工艺品式样一

百种。

五、参考……提供恢复锦缎式样一百种。

上述数目即或只能完成一半，甚至于只十分之三能投入生产，得到成功。这批人一年共同学习，对于文物中“古为今用”的问题，认识上的提高，就是为第二年进一步由本人或易换部分人的继续工作进展，提供了十分有用的经验。而对于整个的工艺中“古为今用”的研究，也将成为第一块奠基石。

这点浅薄意见，盼得在座首长老师傅和专家同志指教。

十一月七日

本文是作者20世纪70年代中期为一次座谈会准备的发言稿，未发表过。现据原稿编入。

政协提案选

一

案　由：为促进轻工业生产，特种手工艺美术品生产改进提高，应采取一些有效措施，才符合国家进行四个现代化需要，几个建议案。

提案人：沈从文

理　由：本人于历史博物馆工作已达三十年，主要搞的是“杂文物研究”。因此对于花花朵朵坛坛罐罐常识较多。除了为馆中陈列需要进行工作外，其次，即协助兄弟单位科研工作和生产教学多相关。因此从五三年参加全国政协开始，到六四年最后一次政协大会为止，前后曾提案二十一件，内中除建议在南方蚕丝纺织大生产区，建立一个“中国丝绸博物馆”一案，未获通过。其他二十件，均经审查通过，转致中央，批由有关各部门执行。内中计涉及高教部、文化部、轻工业部、纺织工业部、外贸部等等。犹记得最后一次提案，系由总理亲手批交如上各部执行，原案大意是：为了发展生产，改进产品质量，求落实主席“古为今用”四个含义深远的指示，全国有条件的几个大博物馆，如故宫、历博、中博、东北博、南博等，似应当指定专人来负责进行这个工作，协助科研、生产和教学所需要资料。这一系列建议，就个人所知，居多都得到部分落实，有的文物机构且作了很多工作。（但个别也还不免有“额外担负”感。有待领导进一步加以说明，）“四人帮”打倒后，国家为发展生产，昨日列席人代大会，听到华主席报告中，曾提到纺织物生产花色品种的改进和提高，对内外销资金积累都关系密切。特补充一些具体建议如下：

办　法：1、故宫方面应主动与文化部电影局协作，就所藏丝绸中花色奇美的材料，分门别类，试就彩锦、丝绒、彩色装花、本色花、印

花各摄一卷内部资料性电影。除附文字说明外，并派专人去作介绍说明，并听取生产单位意见。2、应就藏品中中小型毛毯、丝绒毯、编织炕垫、绣花、刻丝等不同加工炕垫、团花椅垫（均可转用作地毯用的），另拍摄一二卷内部资料性电影，或将各种有关兄弟民族编织产品，用彩色幻灯片方式，派专人到国内各较大生产单位去放映。3、陶瓷也可采取同样办法，试摄一卷饮食具，一卷观赏瓶、钵具，到全国大生产区作观摩学习映出。4、中央工艺美术学院已经办了近三十年，各系至今还无一种值得供学生学习的像样教材。主持各系的教师，似应抱一种比较虚心的学习态度，取得故宫方面专家协作，用一年时间，采取临摹、照相等种种办法，把教学上不可少的基本资料得到。并加强有系统学习，加强学习空气，才配得上今后社会的发展和需要。（否则毕业学生容易给人一种"理论调子高，而具体知识低"的印象。）

审查意见：建议国务院交文化部会同国家文物事业管理局、轻工业部、纺织工业部研究办理。

二

案　由：关于文物工作，必需加强联系，加强研究，提高运用，才可望取得应有进展，对于国家四个现代化起促进作用案。

提案人：沈从文

理　由：解放三十年来，人民政府对于文物保卫工作，采取了一系列重要措施，特别制定文物保护法令，成立文物管理局，动员全国有关方面，进行了一系列艰巨复杂工作，有三件显而易见的伟大成就，值得提及：(一)完全堵塞了近百年来古文物盗掘外流出口的严重现象。(二)全国各省市自治州(或县)除河北省外，均有地方博物馆或文物馆成立，普遍提高了全国人民对于古文物的重视，部分地区的应用一般或特种工艺品的生产中的"古为今用"，且得到落实，取得初步的效果。(三)随同全国工农业建设史无前例的进展，在全国范围内，都各有不同的重要发现，数以千百计的史前文化遗址的发现，和数以十万计古墓葬大量古文物的出土，不仅丰富并充实了我国文化史以崭新内容，对于治文史艺术各方面学人，都得到崭新的启发和鼓舞，提出万千种物证，帮助我们对于史前文化的面貌多样化和区域性都有了较深一层的理解。但由于认识上的习惯和工作上的习惯，个人认为值得主管文物的最高机构，采取

一些更主动些的办法，来进行一些行之有效的工作，把工作推进一步。

办　法：文物局以性质言，即或是个行政机构，并不是个事业(或企业)机构，但是他所属各机构，明显和高等教育机构，如高等院校的文史系研究，发生密切的联系。和高等艺术工艺院系的教材编写，以及特艺生产中的“古为今用”都有密切联系。为了加强领导能力，提高本机构少壮干部对文物各部门的理解和研究能力，有三点建议，似值得考虑：(一)值得和高教部、社会科学院、考古所和文、史二所负责方面，商讨研究一下，于今后招考研究生时，代为招收十到二十名研究生；(二)文物局似应及早建立一个具全国性的文物资料室，暂以百万文物资料卡为第一期工作，分门别类掌握住这部分传世和新出土文物，供各方面参考应用；(三)协助工艺教学和特种工艺生产需要，匀出部分印刷力，为有计划编印一二十种有助于“古为今用”的陶、瓷、漆、玉、丝绸，金属镶嵌加工，家具等中型图录，分两种不同版本付印。(其中一种，必需考虑到六十元工薪的教师和美工人员有能力购买得到。)

审查意见：建议国务院交国家文物事业管理局审核办理。

作者自1956至1982年间，在二至五届政协全国委员会先后提案二十余件。由于档案查阅的障碍，仅收集到1979年6月出席第五届二次会议时的两件。据原件编入。